

# HISTOIRE

DE LA

# MUSIQUE

---

II

# OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

---

**La Musique**, ses lois, son évolution. 1 vol. (Flammarion). **3** fr. **50**

*(Couronné par l'Académie française).*

**La Musique et la Magie**. 1 vol., texte littéraire et musique (A. Picard). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . **5** fr. »

*(Couronné par l'Académie des Beaux-Arts).*

**Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression** . . . . . . . . . . . . . . . Épuisé.

*(Couronné par l'Institut [Académie des Beaux-Arts]).*

**De parabaseos partibus et origine** (Thorin) . . . . . **3** fr. »

**Théorie du Rythme dans la composition musicale moderne, d'après la doctrine antique**, suivie d'un **Essai sur l'Archéologie musicale au XIX<sup>e</sup> siècle et le problème de l'origine des neumes** (A. Picard) . . . . . . . . . . . . . . . Épuisé.

*(Couronné par l'Institut [Académie des Beaux-Arts]).*

**Fragments de l'Énéide en musique**, d'après un manuscrit de la Laurentienne; fac-similés phototypiques et traduction en notation moderne, précédés d'une introduction (A. Picard) . . . Épuisé.

**Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900; mémoires, vœux et documents** publiés au nom du Comité. 1 vol. (Fischbacher) . . . . . . . . . . . . . . **12** fr. »

**Éléments de Grammaire musicale historique : les modes diatoniques, au point de vue de la mélodie et de l'harmonie.** (Leçons du Collège de France publiées dans la *Revue Musicale*, années 1905 et 1906).

**Le Chant choral.** I. Chansons populaires et morceaux choisis des auteurs classiques (100 pièces à une et deux voix), avec un exposé de la *Méthode directe*. 1 vol. (Hachette) . . . . . . . . . **1** fr. **50**

**Le Chant choral.** II. Morceaux choisis pour deux, trois et quatre voix, tirés des auteurs français et étrangers. 110 pièces. 1 vol. (Hachette) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . **4** fr. »

J. COMBARIEU

# HISTOIRE DE LA MUSIQUE

*Des origines à la mort de Beethoven*

AVEC DE NOMBREUX TEXTES MUSICAUX

L'homme est un être de foi, d'imagination et de sentiment : c'est pourquoi la musique, comme la religion et la poésie, tient une si grande place dans l'histoire de la civilisation.

## TOME II

***Du XVII^e siècle à la mort de Beethoven***

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

1913

# CINQUIÈME PARTIE

# SECONDE PÉRIODE DE LA RENAISSANCE

---

Cette manière de chanter peut être justement appelée nouvelle.
(Filippo Vitali.)

# CHAPITRE XXXIII

## L'OPÉRA ITALIEN ET L'HUMANISME. LE THÉATRE LYRIQUE A FLORENCE, A VENISE, A NAPLES.

Caractères généraux du XVII<sup>e</sup> siècle. — Les musiciens humanistes de Florence, et leurs idées. — Les premières tentatives de restauration du théâtre antique; innovations qui en furent la conséquence. — L'opéra à Florence et à Mantoue : Peri et Caccini. — Monteverde : *Orphée*, et le *Couronnement de Poppée*. — L'opéra à Venise; Cavalli et Cesti. — Caractères généraux de l'opéra vénitien. — L'opéra à Naples : Alexandre Scarlatti. — Les grands chanteurs. — Conclusions sur l'opéra italien jusqu'à l'époque de Hændel.

Très riche de musique et de musiciens, à la fois traditionnel et novateur, le XVII<sup>e</sup> siècle appartient à cette seconde partie de la « Renaissance » dont la limite peut être reculée jusqu'à l'*Art de la fugue* et au *Messie*. Sur des points importants, tels que la réduction à deux modes des anciennes échelles diatoniques et l'organisation de la musique instrumentale, il consacre ou continue l'œuvre de l'âge précédent; là où il est grand, il est presque toujours le disciple des maîtres d'autrefois. Mais c'est, aussi bien, un héritier révolutionnaire aimant les innovations hardies. Dans le domaine transmis, il fait des sacrifices qu'il croit justifiés par la recherche de la vérité ou de l'agrément. Pour la technique et la science de la construction sonore, il parait systématiquement opposé à un progrès; en revanche, il est préoccupé de « naturel », mais comme le seront les contemporains de J.-J. Rousseau, en voyant la nature à travers des idées conventionnelles. Il commence par

déclarer la guerre au contrepoint; il met en honneur le récitatif, le solo accompagné; il a son *Ars nova*, étant l'âge d'or de la basse chiffrée. D'ailleurs, le goût de la monodie voulant ramener le chant à l'expression exacte des sentiments est loin de tout absorber. La création la plus importante est celle de l'opéra; mais le rôle de l'Italie, dont l'hégémonie va être à son apogée, doit être distingué de celui de l'Allemagne, plus habile à la symphonie qu'au théâtre, et de celui de la France; et en chaque pays les tendances sont complexes, quelquefois contradictoires, comme il apparaît partout quand l'histoire pénètre plus avant dans l'époque moderne. En général règne une mentalité de valeur faible qui, au lieu de considérer le Beau comme une fin, voit trop souvent dans la musique un art de divertissement, de décoration et de parade. Avec l'air de cour, on aime les grâces menues et chiffonnées de la pièce pour clavecin, les élégances papillotantes de la sonate pour violon, les galanteries sentimentales de la cantatille et de la pastorale héroïque, la noblesse apprêtée des motets, les fausses mythologies du ballet promu jusqu'à la tragédie. En Italie, la « comédie en musique » eut pour principe une certaine conception, libre et désintéressée, de l'art et de la tradition antique; en France, elle ressemble à une grande dame toujours en service de cour et en costume de cérémonie, réglant son verbe et ses révérences d'après l'usage, les yeux toujours fixés sur le visage du Roi. La formidable influence de Louis XIV eut sur les compositeurs des effets moins heureux que sur les poètes. Les musiciens n'écrivirent rien d'équivalent à la mélodie du vers de Racine, si caressante et si noble à la fois, et où l'élégance la plus haute sait s'allier au naturel : leur chant fut habituellement compassé, coupé par des lignes un peu dures, entaché d'emphase et de formules, gêné par l'imitation équivoque d'un mode de déclamation très artificiel. On a signalé comme un caractère spécifique des ouvertures dites *françaises* l'emploi des notes pointées qui donne un rythme solennel et saccadé à leur premier mouvement. Ce rythme a sans doute ses origines dans la musique de danse; on le voit apparaître, dès 1640, dans le *Ballet de Mademoiselle*. Peut-être devint-il une règle du genre, dès l'introduction

d'une œuvre destinée aux plaisirs royaux, parce qu'il était la notation d'un fait typique et singulier : la démarche de Louis XIV, qui, lorsqu'il s'avançait entre deux haies de courtisans, la tête haute, avait une allure théâtrale « qui eût été ridicule chez tout autre homme que lui ». Autour de la musique pour le Roi, pour les soupers du Roi, pour les fêtes du Roi, il y a la musique pour l'Église et la musique pour le salon des grands; au delà, rien de bien important : c'est le règne de la chanson à boire et de l'ariette grivoise. Quelques génies surent faire œuvre humaine au risque de manquer leur fortune. De vrai public, il n'y en avait pas plus que de vrais juges : quelques beaux esprits écrivant de petits vers et publiant leurs rancunes ou leurs flatteries, leur admiration naïve pour de banales prouesses de virtuosité; c'est trop souvent ce qui représente la « critique ». Pour la théorie, il n'y eut, avant Rousseau, aucun ouvrage décisif.

Les innovations révolutionnaires du XVIIe siècle (limitées à quelques genres) aboutirent à un art aminci et appauvri, quelquefois admirable par la sûreté avec laquelle il atteint son but; mais alors même qu'elles ne sauraient être entièrement approuvées par le sens musical pur, elles ont une importance capitale au point de vue de l'histoire et offrent le plus sérieux intérêt quand on les rattache à l'évolution des mœurs et des idées. Au-dessus d'elles, sont entretenues les belles traditions de la polyphonie qui nous conduiront jusqu'aux deux maîtres souverains et magnifiques du XVIIIe siècle.

Notre programme est divisé en quatre parties : 1° l'art profane; 2° l'art religieux; 3° la musique instrumentale; 4° leur réunion dans les œuvres des deux génies qui sont les points terminus d'une double et longue évolution : Bach et Hændel.

En tête de la musique profane, nous plaçons le genre qui en est le représentant le plus brillant et qui a des attaches immédiates avec les derniers essais du XVIe siècle : l'opéra. Nous l'étudierons d'abord dans son pays d'origine, l'Italie, productrice de quelques chefs-d'œuvre et d'innombrables articles de fabrication courante, puis dans les pays où il rayonna successivement : l'Allemagne, l'Angleterre,

la France enfin, où il absorba une tentative originale, sérieuse, paralysée par des circonstances diverses. Dans chacune de ces études, nous grouperons les faits principaux de l'histoire locale jusqu'à la dernière partie du XVIII[e] siècle, si bien que nous aurons à parcourir plusieurs fois, dans des régions différentes, cette seconde période de la Renaissance. Nous sommes loin d'avoir indiqué tous les préliminaires d'un tel sujet; la monodie, l'air de cour, jouent un rôle important dans la formation de la « tragédie lyrique ».

Si nous avons parlé assez longuement des ballets de l'ancien régime en Bourgogne, en Italie, en France et en Angleterre, c'est pour faire apparaître en toute évidence le lien qui les rattache à l'opéra du XVII[e] siècle, et aussi pour faire pressentir quelques caractères d'ordre inférieur qui seront la faiblesse de ce dernier. Le ballet contenait tous les éléments de l'opéra, sauf un seul : sa musique n'avait pas cette expression analytique, souple et diverse, adéquate aux formules des sentiments dans une action suivie, qui seule paraît convenir à l'art du théâtre; en un mot, elle n'était pas dramatique. Nous avons à exposer maintenant la réforme, — purement musicale, mais inspirée par de vagues notions d'archéologie — des musiciens humanistes qui voulurent combler cette lacune en créant le style dit « représentatif » ou « récitatif ». Par une illusion dont la critique est encore dupe, ils croyaient créer un genre entièrement nouveau. C'est d'ailleurs un fait bien remarquable que vers la fin du XVI[e] siècle, après plus de deux mille ans d'art pratique et de théorie, on s'avisa enfin de créer une musique fondée sur l'expression *naturelle* des sentiments!

A **Florence**, en 1580, un gentilhomme de haute culture, GIOVANNI BARDI, Comte de Vernio, avait réuni autour de lui une société d'élite, toute pénétrée de cette passion pour l'art et la beauté dont les Médicis avaient fait, si l'on peut dire, l'atmosphère morale de la brillante cité. Des talents divers étaient représentés par les membres de cette Académie privée. On y voyait VINCENZO GALILEI, père de l'illustre physicien, érudit, joueur de viole et de luth, compositeur à ses heures, grand partisan de la musique grecque; GIROLAMO MEI, auteur d'opuscules sur la musique; PIETRO

STROZZI, compositeur; OTTAVIO RINUCCINI, poète; GIULIO CACCINI (1550-1618), chanteur et professeur de chant, auteur de « chansonnettes » qu'il exécutait en s'accompagnant sur le théorbe; JACOPO PERI (1561-1633), chanteur et claveciniste; EMILIO DEL CAVALIERI (1550-1602), noble romain, organiste, venu à Florence, sous Ferdinand Ier, comme intendant de la musique de la cour. Un esprit invisible semblait planer au-dessus d'eux et animer leurs doctes entretiens : celui de Platon. Tous condamnaient le contrepoint, dont on avait abusé; tous voulaient un art nouveau, inspiré de celui de la Grèce antique. Ce désir de restaurer l'art païen se confondait chez eux avec celui d'un retour à la nature. Ils estimaient que le chant doit prendre le langage pour premier modèle. Sous l'influence de ce principe, le récitatif leur apparut comme l'élément principal du style dramatique. Ils inventèrent ce qu'ils appelaient *Favola*, *Dramma in musica*, *Pastorale*, et ce que le XVIIIe siècle devait baptiser *Opéra*. L'histoire italienne du genre peut être divisée en trois périodes : le drame lyrique à Florence (1600-1630), à Venise (1640-1690), à Naples, de 1690 jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

Nous préciserons d'abord, à l'aide de quelques textes, le point de départ de cette importante innovation et les idées directrices d'où elle s'inspira. A la lumière venue de l'antiquité, les Florentins éprouvèrent un grand enthousiasme : ils crurent découvrir, en musique, la nature, la vérité, l'expression juste du chant pathétique : de là leur aversion pour le contrepoint, et leur conception du théâtre lyrique avec ses illusions et ses lacunes.

Laissons parler eux-mêmes les auteurs et les témoins de la réforme :

Voici d'abord quelques extraits d'une lettre de PIETRO DI BARDI, CONTE DI VERNIO (fils de Giovanni Bardi, celui de l'Académie florentine) à Giovan. Battista Doni (1634. Cette lettre se trouve dans Bandini, *Commentariorum de vita et scriptis Joannis Bapt. Donj... Libri quinque*, Florence, 1655, p. 117-120; rééditée par Solerti). Ce sont des renseignements que Doni lui avait demandés, au sujet des origines de l'opéra. Voici la traduction de sa réponse :

« Vincenzo Galilei... fut le premier qui fit entendre le chant en style représentatif : ... aidé dans cette voie si rude... surtout par mon père... Ainsi au-dessus d'un ensemble de violes touchées avec

justesse, il fit entendre, par un ténor de bonne et intelligible voix, la lamentation du comte Ugolin, de Dante. Cette nouveauté provoqua l'envie de la plupart des musiciens, mais plut à ceux qui étaient vraiment amateurs de musique. Galilée, ne s'arrêtant pas en si beau chemin, mit en musique une partie des *Lamentazioni* et des répons de la semaine sainte, qui furent chantés, de la même manière, en dévote compagnie. Il y avait, dans la « camerata » de mon père, Giulio Caccini, alors très jeune, mais réputé pour chanteur exquis et de bon goût, qui, se sentant attiré vers cette nouvelle musique, commença, sous la complète direction de mon père, à chanter (accompagné) sur un seul instrument divers petits airs, sonnets et autres poésies, aptes à être comprises, émerveillant ceux qui les entendaient. Il y avait aussi à Florence, à cette époque, Jacopo Peri, qui, comme premier disciple de Cristofano Malvezzi pour l'orgue, les instruments à clavier et le contrepoint, jouait et composait avec grand succès et pour le chant n'était réputé inférieur à personne de la ville. Celui-ci... évitant cette sorte de rudesse et cet air d'antiquité que l'on sentait dans les musiques de Galilée, adoucit, de concert avec Giulio (Caccini), le nouveau style; et tous deux le rendirent apte à exciter puissamment les passions...

« C'est pour cela qu'ils acquirent le titre d'excellents chanteurs et d'inventeurs de cette manière de composer et de chanter.

« Peri avait plus de science; il trouva le moyen, en travaillant sur des sons limités (*con ricercar poche corde*) et par d'autres recherches minutieuses, d'imiter le langage courant, et il acquit ainsi une grande renommée. Giulio (Caccini) eut plus de grâce dans ses inventions. »

Dans la Préface de la *rappresentazione* di *Anima e Corpo* d'Emilio de' Cavalieri (1600), l'éditeur, *Alessandro Guidotti*, s'exprime ainsi :

« ... Imprimer quelques-unes de ses curieuses et nouvelles compositions de musique (compositions de Cavalieri) faites *à l'imitation de ce style que les anciens Grecs et Romains employaient, dit-on, sur leurs théâtres* pour provoquer les passions les plus diverses dans l'âme des spectateurs... »

Du même ouvrage, (Avertissement *ai lettori*) :

« Les instruments, pour qu'on ne les voie pas, doivent être joués derrière les rideaux de la scène, et par des musiciens capables de seconder le chanteur, et sans diminutions, à sons pleins. Et, pour donner une idée de ceux qu'on a déjà expérimentés en des circonstances analogues, une lyre double, un clavecin, un « chitarrone » ou théorbe (comme on voudra l'appeler), font ensemble un très bon effet, comme aussi un « Organo suave » (un orgue aux sons doux?) avec un « chitarrone ». Emilio aimerait qu'on changeât d'instruments « suivant les sentiments exprimés par le chanteur...

« Le passage d'un sentiment à un autre contraire, comme du triste au gai, de la rudesse à la douceur, etc., provoque une grande émotion. Quand on a chanté un peu « a solo », il est bien de faire chanter les chœurs et de varier souvent les tons; on fera chanter tantôt le soprano, tantôt la basse, tantôt le contralto, tantôt le ténor... »

Du même ouvrage, *Avvertimenti per la presente Rappresentazione* :

« Le chœur devra se tenir sur la scène tantôt assis et tantôt debout, tâchant d'écouter ce qui se représente, et de changer de temps en temps de place... ; et quand ils auront à chanter, qu'ils se lèvent pour pouvoir faire leurs gestes, et puis qu'ils reviennent à leur place...

« Au début, avant de *baisser* le rideau, il sera bien de faire une musique pleine, avec des voix doublées et une grande quantité d'instruments : on pourra se servir très bien du madrigal numéro 86, *O Signor santo e vero*, lequel est à six voix...

« Les symphonies et les ritournelles pourront être jouées avec une grande quantité d'instruments : et si l'on peut joindre un violon (*violino*) à la partie de soprano, cela fera un très bon effet... »

Peri, dans l'*Euridice* (1600), dit *Ai lettori* :

« ... Étant donné qu'il s'agissait de poésie dramatique et que l'on devait imiter avec le chant le langage parlé (et sans aucun doute on ne parle jamais en chantant), j'estimai que les anciens Grecs et Romains (qui, selon une opinion répandue, chantaient sur la scène les tragédies tout entières) employaient une harmonie qui, dépassant celle du parler ordinaire, restait en deçà de la mélodie du chant, de manière à prendre *une forme intermédiaire*...

« ... je n'oserais pas affirmer que ce chant est le même qui était employé dans les tragédies grecques ou romaines, mais j'ai cru que c'était le seul qui pût être donné par notre musique pour s'adapter à notre langage... »

De Caccini, dans la préface de l'*Euridice* (20 décembre 1600) :

« Ainsi, l'harmonie des parties récitantes, dans la présente *Euridice*, est soutenue par une basse continue (*un basso continuato*), où j'ai indiqué les quartes, les sixtes et les septièmes, les tierces majeures et mineures les plus nécessaires, *abandonnant pour le reste l'arrangement des parties intermédiaires au jugement et à l'art de l'exécutant*. J'ai lié parfois les notes de la basse, afin qu'au passage des nombreuses dissonances qui s'y mêlent, on ne refrappe point la note et qu'on évite ainsi d'offenser l'oreille...

« J'étais d'abord déterminé, en cette occasion, à faire un discours aux lecteurs sur la façon noble (*del nobil modo*) de chanter... avec quelques curiosités s'y rapportant et avec la nouvelle manière des passages et des notes redoublées, inventées par moi... Mais, pour le moment, tel n'a pas été l'avis de certains de mes amis (que je ne puis ni ne dois négliger). Je me suis donc réservé pour une autre occasion, me contentant, pour l'instant, de la seule satisfaction d'avoir été le premier à imprimer cette espèce de chants ainsi que des explications sur leur style. C'est ce même genre que l'on peut voir employé dans toutes mes autres musiques qui courent manuscrites, et que j'ai composées depuis plus de quinze ans en diverses circonstances. Je n'ai jamais employé dans mes musiques d'autre art que l'imitation des sentiments des paroles, et j'ai touché les notes (*corde*), plus ou moins tendres (*affettuose*), que j'ai jugées les plus

convenables à atteindre cette grâce que l'on recherche pour bien chanter... »

Du même, dans *Le Nuove Musiche* (1601), *Ai lettori* :

« Vraiment, à l'époque où florissait à Florence l'éminente compagnie (*camerata*) du très illustre Monsieur Giovani Bardi dei (ou de') Conti di Vernio, où se réunissait non seulement une grande partie de la noblesse, mais aussi les premiers musiciens, hommes de talent, poètes et philosophes de la ville, je puis dire, l'ayant fréquentée moi-même, que j'ai plus appris de leurs doctes discours, que je ne l'ai fait en plus de trente ans pour l'étude du contrepoint : car ces gentilshommes très éclairés m'ont toujours engagé (et convaincu par des raisons lumineuses) à dédaigner cette sorte de musique qui, ne laissant pas bien entendre les paroles, gâte l'idée et les vers, en allongeant ou en raccourcissant tour à tour les syllabes pour se conformer au contrepoint, écartèlement (*laceramento*) de la poésie. Ils m'ont conseillé au contraire de cultiver ce genre hautement loué par Platon et d'autres philosophes, qui ont affirmé que la musique n'est autre chose que la parole et le rythme et le son en dernier lieu (*la favella e il ritmo e il suono per ultimo*) et non pas dans l'ordre contraire, si l'on veut qu'elle puisse pénétrer dans l'intelligence d'autrui et y produire ces effets étonnants qu'admirent les auteurs, et qu'on ne pouvait produire par le contrepoint dans les musiques modernes... M'étant ainsi rendu compte... que de telles musiques et de tels musiciens ne donnaient pas d'autre plaisir que celui que l'harmonie pouvait donner à l'oreille seule, puisqu'ils ne pouvaient émouvoir l'esprit sans l'intelligence des paroles, j'eus l'idée de mettre en usage une espèce de musique par laquelle on pût pour ainsi dire parler en musique (*in armonia favellare*), en y pratiquant, comme je l'ai dit ailleurs, une sorte d'élégante négligence dans le chant (*una certa nobile sprezzatura di canto*)...

« De là, ayant inauguré, à cette époque, ce genre de chants à voix seule (car il me semblait qu'ils avaient plus de force pour charmer et pour émouvoir que plusieurs voix ensemble), je composai alors les madrigaux *Perfidissimo Volto; Vedró 'l mio sol; Dovró dunque morire*, et autres semblables; et particulièrement l'air sur l'églogue de Sannazar *Itesse a l'ombra degli ameni faggi*, exactement dans le même style qui me servit ensuite pour les tragédies chantées représentées à Florence...

« ... pour bien composer et bien chanter dans ce style, l'intelligence de l'idée et des paroles, le goût et l'imitation de cette idée par l'emploi des notes expressives (*corde affettuose*) et par une interprétation pleine de sentiment, sont beaucoup plus utiles que le contrepoint; je ne me suis servi de celui-ci que pour accorder ensemble les deux parties et pour éviter certaines grosses fautes...

« Mais, puisque j'ai dit plus haut qu'on emploie sans discernement ces longs détours de la voix (les vocalises), je dois rappeler que les passages (*passaggi*) n'ont pas été inventés parce qu'ils étaient nécessaires à la bonne manière de chanter, mais plutôt, à mon avis, pour chatouiller les oreilles de ceux qui comprennent le moins en quoi

consiste le chant expressif (*cantare con affetto*); car, s'ils le savaient, les passages seraient honnis, car rien n'est plus contraire à l'effet (*sic* : « *all' effetto* ». Faute de copie pour « affetto »?). Aussi ai-je dit qu'on employait sans discernement ces longs détours de la voix; car je les ai admis seulement dans les musiques les moins expressives, et sur les syllabes longues, et non sur les brèves, et dans les cadences finales...

« ... j'appelle style noble (*nobile maniera*) celui que l'on emploie sans se soumettre à la mesure prescrite, en faisant souvent la valeur des notes moindre de moitié selon les idées exprimées par les paroles, d'où résulte ce laisser-aller du chant (*quel canto in sprezzatura*), dont j'ai parlé... »

(Caccini veut que le chant soit subordonné à la poésie et à la déclamation lyrique des vers. Il donne des préceptes pour l'exécution et l'accompagnement du solo. Tout en blâmant le mauvais emploi des « passages », il laisse au chanteur une assez grande liberté. Il esquisse une « méthode », en distinguant la *voce naturale* ou voix de poitrine, et la *voce finta*, ou voix de tête. Il traite de l'intonation, des vocalises, des registres, des ornements, du trible, du groppo (grupetto), des figures qu'il appelle *Esclamazio*, *Ribattuta di gola* (sorte de trille obtenu peu à peu, en commençant avec lenteur), *Cascata*, etc., le tout illustré, à titre d'exemples ou d'exercices pratiques, de douze madrigaux à une voix et de dix airs, plus quelques fragments d'*Il Rapimento di Cefalo* (1597), trois airs où sont donnés les « passages » ou « ornements » qui étaient l'invention personnelle des chanteurs Palantrotti, Peri et Rasi. Un des deux chœurs est avec accompagnement).

De Marco da Gagliano, dans la préface de *Dafne* (1608), *Ai lettori* :

« C'est une erreur où tombent beaucoup de gens, qui se donnent du mal pour faire des *gruppi*, des trilles, des passages et des *esclamazioni*, sans considérer à quelle fin et à quel propos ils les font. Non pas que j'entende me priver de ces ornements... Mais là où le drame ne les demande pas, qu'on les laisse entièrement de côté; pour ne pas faire comme ce peintre qui, sachant bien peindre les cyprès, mettait des cyprès partout. Qu'on tâche au contraire d'articuler les syllabes, pour faire bien comprendre les paroles, et que ce soit là le principal but du chanteur en toute occasion, surtout dans le récitatif (*nel recitare*) : qu'il se persuade bien que le vrai plaisir de l'auditeur dépend de l'intelligence des paroles.

« ... vrai spectacle de princes et plus que tout autre agréable, car il réunit en lui tous les plus nobles plaisirs : l'invention, et la distribution du sujet, les idées, le style, la douceur des rimes, l'art de musique, les concerts de voix et d'instruments, la délicatesse du chant, la légèreté des danses et des mouvements; et l'on peut dire aussi que la peinture y joue un rôle important, par la perspective et par les costumes; si bien qu'avec l'intelligence sont charmés tout ensemble tous les plus nobles sentiments par les arts les plus agréables qui aient été inventés par le génie humain.

« ... le chœur ne devrait pas comprendre moins de seize ou dix-huit personnes.

« Le serpent (que combat Apollon) doit être grand ; et si le peintre qui le fait, sait, comme je l'ai vu, faire en sorte qu'il remue les ailes et qu'il crache du feu, ce sera plus beau à voir ; mais surtout qu'il se recourbe et ondule et, pour cela, que l'homme qui le fait mouvoir pose les mains à terre et marche à quatre pattes. »

Enfin, de Filippo VITALI, dans l'*Aretusa* (1620) ; « Al Benigno Lettore » :

« Cette manière de chanter peut être justement appelée nouvelle, puisqu'elle est née à Florence, il y a seulement quelques années, de la noble initiative de M. Ottavio Rinuccini, qui, aimé des Muses entre tous et doué d'un talent singulier pour exprimer les passions, aurait voulu que le chant accrût la puissance de ses vers plutôt que de l'amoindrir... »

La *Dafne* de PERI, paroles de Rinuccini, fut le premier ouvrage écrit dans ce nouveau style dramatique appelé « stilo recitativo » ou *stilo rappresentativo* ; de cette œuvre mythologique, jouée en 1594 au palais Corsi, la musique est perdue.

Le premier opéra qui ait été conservé est l'*Euridice* de Rinuccini pour les paroles, de Peri et quelquefois de CACCINI pour la musique ; il fut joué à Florence en 1600. L'œuvre faisait partie des fêtes célébrant le mariage de Marie de Médicis et de Henri IV (16 décembre 1600) ; elle fut représentée au palais Pitti, en présence de la Cour, de l'Ambassadeur de France et d'invités de marque. Le succès fut si grand, qu'on imprima l'ouvrage (même année).

Cet opéra fut présenté au public avec ce titre : *Le musiche di Peri Jacopo, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice de Sig. Ottavio Rinuccini.* Le poème, cherchant la noblesse par l'emphase du style, manque de vie dramatique. Le prologue est chanté par *la Tragédie.* Les personnages de la pièce sont, avec Euridice et Orphée, les bergers Tirsi, Aminto, Arcetro, les Nymphes. Les soli, suivis de ritournelles, alternent avec les chœurs ; il y a deux trios, un intermède instrumental pour *triflauto* et, à la fin, un « Ballo » dansé et chanté tantôt à 5, tantôt à 3 voix. La partition est, en général, des plus sommaires : une monodie avec basse chiffrée. Le chant est dépourvu d'ampleur, de mouvement et de variété, sinon d'expression ; il s'immobilise parfois sur une note, comme en psalmodiant. La basse (chiffrée), habituellement correcte, use à satiété de la cadence où le IV$^{e}$ degré fait l'appogiature du III$^{e}$. Les chœurs (57 exécutants) sont à 5 voix, rarement indépendantes. Les deux chœurs alternants des Esprits de l'Enfer sont à 4 parties, mais

inexpressifs. L'ensemble est d'une grande monotonie. On peut citer néanmoins comme particulièrement intéressants : le chant d'Orphée aux Enfers, *Funeste piaggie*, qui arracha des larmes à l'auditoire, et son chant de retour, *Gioite al canto mio*; les strophes du berger Tirsi *Nel puro ardor*, le trio des deux nymphes et du berger, *Bel. Nocchier costante e forte.*

L'œuvre personnelle de Caccini sur le même sujet (*Euridice, Composta in musica, in stile rappresentativo da Giulio C. detto Romano*) a la même monotonie, les mêmes lacunes, et, en plus, un fâcheux abus des ornements vocaux. Le morceau *Funeste piaggie* en est encore la meilleure partie. Caccini avait pour l'arioso la même prédilection que Peri pour le récitatif. *L'Enlèvement de Céphale*, du même (sur un poème de Chiabrera), joué quelques jours après, et dont il ne reste que des fragments dans la méthode de chant citée plus haut, n'est pas d'un niveau artistique supérieur.

Le compositeur vraiment original du groupe, Peri (avec qui Caccini ne partagea le mérite de la découverte que grâce à une usurpation de ses élèves qui abusaient de l'identité des titres de certaines œuvres), a écrit dans la suite les récitatifs de l'*Ariane* du poète Rinuccini; l'opéra *Tetide*, non représenté, sur un livret de Cini (1608) ; la *Guerra d'Amore* (Florence, 1615, en collaboration); *Adone* (Mantoue, 1620, id.) ; *La precedenza delle dame*, jeu difficile à classer, écrit pour la Cour de Florence en 1625. Il participa aussi à une *Flora* de Gagliano (1628).

L'histoire un peu confuse de ces débuts du drame lyrique moderne peut être ramenée, quand on veut apprécier les résultats, à deux observations : l'une concerne les gains que les Florentins croyaient réaliser en s'attribuant le mérite de la nouveauté; l'autre concerne les pertes. Les gains sont peu de chose. Ils se réduisent à l'emploi, — ne disons pas à l'*invention* — du récitatif (et, si l'on veut aussi, à celui de l'arioso qu'il précède), et à la mise en honneur du *bel canto*; ce qui n'étonnera point, si l'on songe que presque tous les compositeurs dont les opéras furent joués à Florence, à Parme, à Mantoue, à Bologne, à Rome, à Venise, étaient des chanteurs professionnels, — souvent même des chanteurs au service de l'Église.

Le récitatif n'était certainement pas une découverte,

mais une détente après les œuvres un peu surchargées de l'école du contrepoint, un retour au naturel, un moyen excellent de resserrer, par la déclamation lyrique, l'union de la musique et de la poésie; entre les mains des grands maîtres, il a produit dans la suite de tels chefs-d'œuvre que sa remise en honneur est un titre pour Peri. Mais, pour le drame lyrique, le récitatif est loin de suffire; et l'erreur fut de prendre pour l'essentiel ce qui devait rester l'accessoire.

Les créateurs du drame lyrique, dont nous venons d'exposer les idées essentielles, commirent, pour le plus grand mal de la musique italienne, une singulière maladresse. Ils avaient sous la main une forme d'art admirable, expressive, souple, capable, nous l'avons vu, de porter toutes les pensées, de traduire toutes les passions, unique pour peindre et pour émouvoir, et grandiose tout ensemble : c'est l'art des Palestrina, des Cyprian de Rore, des Gabrieli. Faire passer un tel art dans le drame ou le prendre comme base du nouveau genre eût été le vrai progrès, comparable à celui que R. Wagner devait réaliser deux siècles et demi plus tard, lorsqu'il fit passer dans l'opéra, puissamment, comme après une rupture de digue, la symphonie. Au lieu d'utiliser ces incomparables ressources, bien réelles, d'une valeur éprouvée, et toutes voisines d'eux, les Florentins, cédant à des illusions de philologues, aimèrent mieux chercher dans l'antiquité grecque un chimérique ou chétif modèle rappelant l'*organum* du moyen âge : la monodie accompagnée. On écrira bien encore des madrigaux, comme au XVI^e siècle; mais on aime à les publier en deux versions, polyphonie et solo, suivant la méthode de Paolo Quagliati (1608), qui écrivait soit pour quatre voix, soit *ad libitum*, pour soprano ou ténor avec *basso seguito*. En créant cette mode, les Florentins n'avaient fait rien de nouveau.

Ce n'est point l'opéra, nous l'avons montré, qui a donné les premiers modèles d' « expression » ou de pathétique, de couleur descriptive, ou encore, d' « imitation de la nature ». Ce n'est point l'opéra qui a imaginé le récitatif, forme intermédiaire entre le chant et la déclamation, aussi ancienne que le plain-chant lithurgique. (Peri, dans la

préface de son *Euridice*, en attribuait l'invention à Cavalieri, l'auteur d'*Anima e corpo*; mais c'est un témoignage sans valeur.) Enfin, ce n'est point à l'opéra qu'est dû l'usage du chant solo accompagné, presque aussi vieux que le récitatif. On peut citer, sans remonter jusqu'à l'*organum*, l'autorité de l'Italien Vincenzo Giustiniani, qui dans son *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628) nomme les chanteurs suivants comme ayant été des solistes célèbres en 1575, bien avant les premiers essais du drame lyrique : Alessandro Merlo (membre de la chapelle papale, selon Haberl); Giov. Andrea, de Naples, Giul. Ces. Brancaccio, virtuoses de l'exécution *con una voce sola*, *sopra un instrumento*. Non, l'opéra n'a pas créé ces formes musicales; mais il les a mises à la mode : et en cela, il a fait œuvre de dissolvant; il a préparé une décadence artistique de l'Italie. L'avènement de la basse chiffrée fut aussi une innovation funeste! En fixant l'intérêt sur une seule partie de la composition, elle fit un bloc un peu grossier de toutes les autres; elle obligea la pensée musicale à replier ses ailes et à se poser sur un appui inférieur; elle éloigna le musicien de cette loyale technique du contrepoint où l'à peu près, le flottement et la tricherie n'étaient pas possibles.

Dans le cercle restreint où règnent les idées nouvelles, il semble que la musique de théâtre soit frappée d'amnésie, qu'elle ignore l'admirable et fécond travail poursuivi avec tant de patience depuis le XIII^e siècle, et qu'elle se mette à l'ouvrage comme si tout était à créer, en repassant par les mêmes étapes. Et comme il sied quand on se prive volontairement de l'expérience acquise pour revenir au point de départ et revivre les années d'apprentissage, les œuvres sorties de cette révolution à rebours furent d'une grande faiblesse. Sans doute, il pouvait y avoir intérêt à reprendre, *avec un esprit tout moderne*, l'art des primitifs, bien que cette tentative fût dépourvue d'une qualité essentielle : l'ingénuité. Mais, en musique, on ne fait pas impunément le sacrifice de la technique. Quand on vient de lire les œuvres d'un Palestrina, d'un Lassus, d'un Gabrieli, et qu'on feuillette les *Nuove Musiche*, les *Cantates*, les *Arie a voce sola* qui ont paru dans les trente premières années du XVII^e siècle, on a l'impression d'un recul singulier. Dans les

monodies d'un Caccini (1602), d'un Peri (1611), d'un Alessandro Grandi ou d'un Landi (1620), d'un Mazzocchi (1626), d'un Ferrari (1631), il n'y a, malgré quelques recherches puériles de « vérité », que faiblesse d'exécution, bavardage, pauvreté de pensée, gaucherie d'écriture, disette d'âme. Cet appauvrissement réel, dont les conséquences vont se faire sentir pendant plusieurs siècles, coïncide avec un fait dont un musicien s'étonnera plus qu'un moraliste : c'est l'hégémonie de l'Italie sur le monde musical tout entier. Dans la préface de ses *Nuove Musiche* (2e série, 1614), Caccini constate le succès de la *maniera di cantar solo*; en fait, l'art italien va prédominer dans tous les pays : décadence (partielle) qu'il faut attribuer au sensualisme méridional, au triomphe de la vanité individuelle, au mauvais exemple donné par le cabotinage des cours, au goût naturel du public pour les formes simplifiées. Heureusement, l'invasion des chanteurs italiens trouvera parfois quelque résistance, notamment en France; et tous les compositeurs n'abandonneront pas les traditions du XVIe siècle. On peut le dire, sans trop forcer les choses : la musique du XVIIe siècle n'est intéressante que dans la mesure où l'art du contrepoint y reparait, après avoir été exclu, vers 1600, ou dépossédé de son prestige par un cénacle. Au cours du siècle, la basse chiffrée elle-même n'apparaît le plus souvent, avec sa forme primitive, que dans des œuvres de second ordre; dans la grande composition, il semble qu'elle ait hâte de sortir de sa cave et de réparer sa misère en revenant aux vieilles et claires disciplines du contrepoint.

La recherche du *bel canto* fut en soi, un progrès. On chantait assez mal au XVIe siècle, et les admirables compositeurs de l'École romaine eurent bien rarement l'occasion d'entendre exécuter leurs messes, leurs motets et leurs madrigaux tels qu'ils les avaient conçus.

Les Italiens chantèrent-ils mieux au XVIIe siècle? On a contesté leur supériorité en leur opposant les Français; et ce paradoxe peut s'autoriser de quelques témoignages non négligeables. Dans des questions aussi générales, on trouve toujours des textes pour appuyer la thèse et l'antithèse. On a cité l'opinion du français Boulliau qui, voyageant à Venise à la fin de 1645, écrivait au secrétaire du

roi, Jean Dupuy, que les Italiens « ne savent pas chanter » (*B. N. fonds Dupuy, n° 630, f° 18*); on a cité le mot de Luigi Rossi qui, après avoir entendu son *Orfeo* à Paris, ne pouvait plus souffrir qu'il fût chanté par ses compatriotes, et affirmait que pour avoir une musique parfaite, il fallait « des airs italiens dans la bouche des Français » (cf. Saint-Evremond, *Lettre à M. le duc de Buckingham sur l'Opéra*). Ce sont des observations exceptionnelles. La spécialité des Italiens, c'était le chant expressif et d'un sentiment intense. Le violiste Maugars, dans sa *Réponse à un curieux sur la musique d'Italie*, écrit : « Ils ont des inflexions de voix que nous n'avons pas... Leur façon de chanter est bien plus animée que la nôtre... Ils sont incomparables et inimitables... non seulement pour le chant, mais pour l'expression des paroles ». — « Nos chantres les surpassent en mignardise, mais non en vigueur », dit le père Mersenne, (*Harmonie universelle*, IV). Du même : « Ils [les Italiens] scavent fort bien accommoder les qualités du chant à celles des paroles, c'est-à-dire à des paroles tristes un chant plaintif; à des mouvements de cholère ou de caprice, ils donnent des mouvements de la voix convenables... Ils observent plusieurs choses dans leurs récits dont les nôtres sont privez, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit : par exemple la cholère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances de cœur et plusieurs autres passions avec une violence si estrange que l'on jugerait quasi qu'ils sont touchez des mêmes affections qu'ils représentent en chantant : au lieu que nos François se contentent de flatter l'oreille et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants, ce qui en empesche l'énergie ... Nos chantres s'imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la tragédie et de la comédie : c'est pourquoi ils ne les veulent pas faire, quoiqu'ils dussent imiter ce que [les Italiens] ont de bon et d'excellent. » (*Ibid.*, VI.)

Comparées aux gains, les pertes occasionnées par le système florentin étaient, au point de vue purement musical, désastreuses; et comme elles ne furent pas dues à des faiblesses individuelles, comme elles sont une consé-

quence presque nécessaire du genre *opéra*, et que, pour ce motif, elles ont amoindri et fait dévier l'art italien pendant trois siècles, la conclusion est peu favorable au drame lyrique. Eh. quoi! des conquêtes du contrepoint et de la « symphonie », de cette technique si savante et si sûre dans la construction sonore, voilà ce qui est sorti : le récitatif? la monodie avec une basse chiffrée en dessous? Jamais rupture avec le passé ne fut plus nette, jamais révolution plus étrange et plus grave, soit qu'on la considère en elle-même, soit qu'on pense à ses effets prolongés jusqu'au XIXe siècle et même à l'heure présente. Le goût du bel canto lui-même, si légitime en soi — puisque c'est par lui surtout que la musique mérite son titre d'art de séduction et de charme, — eut des effets déplorables. On en vint très vite à aimer les mélodies surchargées d'ornements brillants et factices (*passages*, *manières*, *colorature*, *vocalises*, *roulades*), et, de la musique profane, cette mode passa de très bonne heure dans la musique d'Église. Edifiants sur ce point sont les motets de BASSANO (1591), les *Regole, passaggi di musica*, etc., de BOVICELLI, chanteur de la cathédrale de Milan (1594), les motets avec basse continue de BART. BARBARINO (1614), les *Salmi passeggiati* (!) de FRANCESCO SEVERI (1615). Les œuvres de Palestrina, vingt ans après la mort du maître, n'étaient plus chantées nulle part, sauf dans la chapelle Sixtine, qui elle-même, au cours du XVIIe siècle, céda aux entraînements de la mode. Le goût du bel canto, tel qu'on le concevait alors, en fut la cause principale. Pourquoi donc le drame en musique, d'une musicalité si inférieure à ce qu'on avait déjà, eut-il un si grand succès à Florence, puis à Parme, à Rome, à Mantoue, à Venise, dans les grandes villes d'Italie et, de là, à l'étranger? C'est que le théâtre lyrique est tout autre chose que de la musique pure; il plaît par une foule d'accessoires ou d'ornements qui ne sont pas désignés sur une partition. C'est là le secret de son pouvoir de séduction; c'est aussi sa faiblesse.

Un compositeur fait cependant exception et domine cette période : c'est CLAUDIO MONTEVERDE. La série de ses opéras commence par *Orfeo* (paroles d'Al. Striggio), représenté à Mantoue en 1607 et imprimé à Venise en 1609.

Dans quelques pages de cette œuvre, on retrouve le madrigaliste hardi, indépendant, romantique; *ex ungue leonem.*

L'édition originale, aujourd'hui fort rare, d'*Orfeo* a été réimprimée par R. Eitner dans le Xe vol. de sa *Publication älterer, praktischer und theoretischer Musikwerke....* Eitner reproduit intégralement tout ce qu'il y a dans l'édition princeps, texte et annotations, sauf quelques coupures insignifiantes; mais il réalise, à sa façon, qui est contestable, la basse parfois chiffrée. Avant le lever du rideau, tous les instruments jouent une toccata qui n'est qu'une annonce solennelle, une sorte d'appel à l'attention comme en font encore aujourd'hui les trompettes au théâtre de Bayreuth. La pièce débute par un prologue (avec ritournelles) que chante la musique. Les personnages qui paraissent dans les 5 actes sont : Orfeo (ténor), Euridice (soprano), Apollo (ténor), un Pastore (alto), une Nymphe (soprano), Charon (basse). L'action est seulement esquissée : I, bonheur champêtre; II, annonce de la mort d'Euridice; III, Orphée se rend au bord du Styx pour monter sur la barque fatale; IV, il est aux Enfers; V, Apollon descend dans un nuage, et après un dialogue emmène Orphée au ciel. Une danse *moresca*, au rythme accentué, sert de conclusion ou d'épilogue. Le compositeur, après la page de titre d'*Orfeo*, donne la liste des instruments qu'il exigeait : deux *Gravicembali* (clavecins); deux *Contrabassi da viola*; dix *Viole da brazzo*; une *Arpa doppia*; deux *Violini piccoli a la francese*; deux *Chitarroni* (grands luths ou théorbes); deux *Organi di legno* (orgues portatifs); trois *Bassi di gamba*; une *Regale* (orgue portatif, jeu d'anche); quatre *Tromboni*; deux *Cornetti*; un *Flautino alla Vigesima seconda* (petite flûte à bec aiguë, deux octaves au-dessus de la note écrite); un *Clarino* (1re trompette); trois *Trombe sordine* (trompettes avec sourdines). Selon l'usage, ces instruments étaient placés derrière la scène, non entre les acteurs et l'auditoire.

Dans la partie chantée, plusieurs morceaux sont célèbres : dans la pastorale du premier acte, le chœur dansé *Lasciate i monti*; au second, la mélodie d'Orphée, et le récit de la messagère, où la nouvelle de la mort d'Euridice est soulignée par de soudaines harmonies déchirantes (passage de l'accord de *sol* dièze mineur à l'accord de *sol* naturel mineur, puis de l'accord de *mi* bémol majeur à celui de *mi* naturel majeur) : il y a là quelques mesures d'une importance générale et capitale, car elles représentent une esthétique toute nouvelle en attestant l'entière liberté d'esprit du musicien qui, au besoin, sait s'affranchir des « règles » et tout subordonner à l'expression, à la « vérité » du style. Monteverdi, à ce point de vue, est d'un modernisme étonnant, et apparaît comme un très grand artiste. Il faut citer aussi le chant de douleur *Tu sei morta*; au V, le grand morceau *Possente Spirito* en cinq strophes. Les soli ont la forme du récitatif ou de l'arioso, tantôt simple, tantôt chargé d'ornements. Les chœurs, assez nombreux, attestent un progrès réel, par leur mouvement et leur expression.

Au cours de la pièce, les instruments sont employés individuellement ou par familles. Les uns (orgue, clavecin, luth) constituent, selon la distinction d'Agazzari (dans son traité *Del Sonare sopr'il basso continuo*, etc. Sienne, 1607), le *fondamento*; les autres (luth, harpe, violon), la partie dite *ornamento*. Les premiers sont les instruments *di corpo*, c'est-à-dire ceux qui, isolés, comme l'orgue et le clavecin, pouvaient réaliser une harmonie complète; tout ce qui dans l'*Orfeo* est récit ou monodie, est presque toujours accompagné par eux : ils remplissent à peu près les trois quarts de l'œuvre. Parmi les autres, dont le rôle est plus mélodique, la place prépondérante appartient aux violes. Les cuivres ont à jouer deux ritournelles symphoniques assez longues; leur timbre a une grande force expressive dans les scènes infernales. Les cinq trombones accompagnent, en les doublant, les trois chœurs des Esprits. On a dit, mais sans pouvoir le prouver, que Monteverdi avait songé, le premier, à affecter à chaque personnage un timbre déterminé. Son originalité est plus certaine, lorsqu'il s'applique à graduer et varier les sonorités, à interpréter (quelquefois) le décor par l'orchestre, à faire des rappels de motifs. Il ne faut pas cependant exagérer la valeur de cette observation. Pour Monteverdi, l'expression pathétique et naturelle du sentiment, en dehors de toute tradition tyrannique d'école, est l'essentiel. Les plus musicales de ses ritournelles et de ses symphonies paraissent indépendantes des personnages. (Cf. Hugo Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, 2 vol. 1901-1904, et Henri Quittard, articles de la *Revue musicale*, 15 juillet et 1er août 1907.)

De l'opéra *Arianna* (poème de Rinuccini), représenté en grande pompe avec un très gros succès à Mantoue en 1608, repris en 1639 et 1640 à Venise, il ne reste qu'un seul fragment, d'ailleurs très dramatique et fort beau, *Il lamento d'Arianna* (à la *Bibl. Naz.* de Florence) que Monteverdi lui-même a fait entrer plus tard dans une composition religieuse, *Pianto della Madonna* (*Selva morale e spirituale*, 1640). Cette page éloquente, maintes fois louée avec raison, est citée dans une multitude d'ouvrages, entre autres dans les *Gloires de l'Italie* de Gevaert (n° 39). La même année fut exécuté à Mantoue le ballet *Il ballo delle Ingrate*, dont la musique, remarquable par le rythme et les dissonances, a été insérée dans le dernier livre des madrigaux publié en 1638. *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (texte de Giac. Badoar) peut-être composé d'abord pour la cour de Vienne, puis remanié, fut joué à Venise en 1641. C'est une œuvre de grande envergure, à nombreux personnages mythologiques et allégoriques, où les chœurs tiennent cependant

moins de place que dans l'*Orfeo*; le principe de la déclamation lyrique y est prédominant, malgré plusieurs duos et trios écrits en style polyphonique. La basse est en grande partie chiffrée. Les rôles de Pénélope (soprano) et de Neptune (basse) sont particulièrement remarquables. L'orchestre intervient en tutti dans la *sinfonia della Guerra* et son rôle est indiqué avec précision pour l'accompagnement d'un chant de Pénélope; mais ces interludes sont très courts, et on ne remarque guère une intention dans le choix des timbres.

L'*Incoronazione di Poppea* (poème de Businello) de Monteverdi, représentée au théâtre Grimano à Venise en 1642, et dont la Bibliothèque Saint-Marc possède un exemplaire manuscrit (copie) et un exemplaire imprimé (1656), ne nous est connue que depuis quelque temps. En 1894, M. Hermann Kretzschmar la signalait comme le plus important des opéras du XVII^e^ siècle que nous possédions, et, en 1904, M. Hugo Goldschmidt lui a fait les honneurs d'une réédition à peu près intégrale dans le second volume de ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*.

Le sujet de la pièce est le triomphe de l'amour. Néron, marié à Octavie, est amoureux de Poppée, femme d'Otton; il répudie l'une : après avoir brisé tous les obstacles, il fait monter l'autre sur le trône et l'épouse. Les autres personnages de l'action sont Sénèque, Densilla, Arnalta, la nourrice, Lucain, Pétrone, Tigellinus; Pallas, Vénus; la Fortune, la Vertu, l'Amour (ces trois derniers dans le prologue), des tribuns, consuls, licteurs, soldats, etc. Une telle pièce fit sur les contemporains le même effet qu'à sa première apparition un des grands opéras de Meyerbeer. La pensée de Monteverdi apparaît nettement; son effort est double. Il veut d'abord s'élever à la noblesse de style qui convient à la tragédie lyrique, application visible dans la « Sinfonie » d'une trentaine de mesures par laquelle débute le prologue; écrite à 3 parties, note contre note, toute en accords parfaits, elle se compose de cinq périodes solennelles, coupées par des points d'orgue comme un choral de Bach. Il veut ensuite arriver au drame musical, à l'expression pathétique et *juste* des sentiments. Il y a 3 actes, avec quelques parties de dialogue (ainsi, la scène VII de l'acte II n'est pas notée), des solis, des duos, un trio écrit en style d'imitation, et où on retrouve les habitudes de l'ancien madrigal : *Non morir, non morir*, etc., chanté par les familiers de Sénèque. Les chœurs ne sont pas employés, comme si le musicien avait voulu concentrer l'intérêt sur le sujet, sans hors-

d'œuvre. Les instruments eux-mêmes ont un rôle effacé; on peut même dire qu'ils ont rarement un intérêt musical d'ordre un peu élevé. Ce qui est admirable, très neuf et très moderne, c'est le réalisme de l'expression, l'essai volontaire de retour au langage naturel de la passion. Ainsi, dans le trio, le chromatisme ascendant et les imitations pour peindre la prière affectueuse et suppliante, les Adieux d'Octavie à Rome (commençant par deux exclamations, à peine chantées)... Cette conquête de la vérité fut le gain le plus sûr et le plus durable de la nouvelle école. Le principe du vrai drame lyrique était trouvé. Les vocalises à l'italienne sont très nombreuses, mais peuvent se justifier comme expression imagée de certaines idées. Une très heureuse innovation de Monteverdi, bien dans l'esprit du drame, est la répétition d'une phrase mélodique à divers moments d'une situation. « Par là, dit M. Goldschmidt, il sut relier jusqu'à des scènes diverses et inventa le *Leitmotiv*. » La recherche de la vérité lui fait, à l'occasion, trouver une grâce charmante, comme dans le duo du page et de la damoiselle (*O caro*, — *O cara*..., acte II, sc. v), aimable intermède sans lien avec l'action. La scène finale, qui est un hymne à l'amour et une sorte de chant de triomphe, est justement admirée.

(Sur certains détails techniques de l'écriture, le traitement du *Basso ostinato*, le premier emploi du *da capo* dans l'aria avec changement de la tonalité dans la phrase du milieu, v. Hugo Goldschmidt, *Zur Geschichte der Arien und Symphonieform* dans les *Monatshefte f. Musikgesch.*, 1902.)

Monteverdi ouvrit la voie aux compositeurs vénitiens. Avant cette seconde période, un nom illustre appartient encore à Florence : celui de MARCO DA GAGLIANO (1575-1642), prêtre de San Lorenzo, élève puis successeur du maître de chapelle de cette église, Luca Bati; compositeur abondant et facile, très estimé en son temps (bien qu'un de ses contemporains, Muzio Effren, de la cour de Mantoue, ait attaqué le 6e livre de ses madrigaux avec une vivacité qui rappelle la polémique d'Artusi contre Monteverde). C'est lui qui fonda à Florence l'Académie *Degl' Elevati* où se réunit l'élite des artistes et des amis de l'art. Ses opéras sont perdus, sauf deux : *Dafne* et *Flora*. *Dafne*, écrite sur un remaniement du poème de Rinuccini, fut imprimée à Florence en 1608; un exemplaire de la partition est à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. C'est une œuvre dans le goût florentin de l'époque, avec un Prologue (où paraît Ovide!) et un ballet final à 5 voix (sans indication des instruments employés). Le système suivi est celui de la déclamation lyrique ou du récitatif avec des « airs » assez

chargés de vocalises, des chœurs nombreux et un accompagnement réduit à la basse chiffrée. (Parmi les chœurs, les plus expressifs sont *Saetta, infin che mora*, etc., à 3, puis à 5 parties ; *Almo Dio*, précédé d'un beau chant d'Apollon, et le chœur homophone *Nud' Arcier*...) On aime à reconnaître dans cet opéra moins de raideur, plus de vie dramatique, de rythme et de mouvement que dans les drames lyriques des premiers florentins. *Flora* (1628) est une pastorale, plus qu'un opéra, malgré la collaboration de Peri. En 1624 fut aussi jouée à Florence la *Sancta Orsola Vergine e martire*, de Gagliano ; c'est une légende dorée adaptée à la scène, une *Azione sacra*.

Antérieurs à la grande période vénitienne sont encore : l'*Andromeda* (jouée en 1610 à Bologne), du maître de chapelle Geronimo Giacobbi (1575-1630) ; *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina* (jouée à Florence en 1624 ou 1635) de Francesca Caccini, sœur de Giulio, poétesse, cantatrice et musicienne mariée au seigneur Malaspina.

A Rome, à partir de 1620, on commença à jouer l'opéra, mais dans des théâtres aristocratiques et *privés*, comme un luxe de salon, chez les cardinaux Corsini, Barberini, Rospigliosi, Colonna, chez l'ambassadeur français Mazarin (frère de notre ministre), et plus tard chez la reine Christine de Suède, la sœur de Gustave-Adolphe, qui en 1654, après avoir renoncé au trône, vint s'établir à Rome. La *Catena d'Adone* de Domenico Mazzochi en 1626 et le *S. Alessio* de Landi, chanteur de la chapelle papale, en 1634, furent joués chez les Barberini. Une *Diana schernita* de Cornachioli est de 1629. Les théâtres publics de Rome furent ouverts assez tard : le *Tor di Nona* en 1661, le *Capranica* en 1679, *La pace* en 1694 ; ils provoquèrent souvent, de la part de la papauté, une opposition assez vive. Les femmes furent longtemps éloignées de la scène et remplacées par des castrats en habits féminins. A Rome, furent joués *Galatea* (1639) et *La pellegrina costante* (dramna sacro, 1647) de Loreto Vittori, chanteur-compositeur (1588-1670) ; et, dans la dernière partie du XVII[e] siècle, quelques opéras secondaires de Marazzoli, Abbatini, Bern. Pasquini.

Sous l'impulsion de Monteverdi, l'école de **Venise**, à laquelle les deux Gabrieli avaient donné tant d'éclat, se rajeunit pour des destinées nouvelles. Une fois connue et sentie, la musique dramatique fut cultivée avec passion. Les théâtres étaient nombreux ; tous se mirent à jouer des opéras. Le plus ancien est le S. Cassiano, qui pour la pre-

mière fois ouvrit ses portes au *public*, en 1637, en représentant l'*Andromeda* de Francesco Manelli.

Le poème d'*Andromède* était de Benedetto Ferrari, surtout connu pour sa virtuosité sur le théorbe; il fit les paroles et la musique d'une *Armida* (1639). — Manelli, né à Tivoli en 1595, mort à Venise en 1670, était un chanteur marié à une chanteuse (Maddalena). Après avoir donné à Bologne son premier opéra, *Delia*, il vint s'établir à Venise. Dans un opéra joué après Andromède, *la Maga fulminata* (1638), il parut en personne comme acteur et chanteur et eut un grand succès, ce qui lui valut une place de baryton à l'église Saint-Marc ! Huit opéras de lui (1638-1664) sont perdus.

Il y a un problème dont la solution est embarrassante pour le critique résolu à ne point se payer de mots et ne saurait être la même dans tous les pays pas plus qu'applicable à tous les compositeurs : comment faut-il interpréter la basse chiffrée qui accompagne les partitions conservées? La question a été le plus souvent examinée au sujet de Bach et de Hændel; mais elle se pose, redoutable et parfois insoluble, ouvrant la porte à toutes les fantaisies personnelles des éditeurs modernes, dès la fin du xvi^e siècle. Bien insuffisantes pour nous sont les indications données par Viadana, dans la préface de ses *Concerti ecclesiastici* (1602), ou Agazzari, dans le deuxième livre de ses *Cantiones sacræ*. Il s'en faut, que le « continuo » puisse toujours être réalisé mécaniquement, par l'accord qu'indiquent les chiffres! Il y avait un « usage », qu'il est difficile de ressaisir. Caccini en parle dans la préface de *Nuove musiche*. Dans un opuscule, *Discorsi e regole sopra la musica*, le florentin Bonini nous dit que Peri était unique et incomparable pour accompagner et trouver les parties de milieu (entre le chant et la basse : *nell' accompagnar il canto con le parti di mezzo, unico e singolare*). Un tel éloge implique cette idée inquiétante que le papier à musique ne disait pas tout, et que la basse chiffrée laissait à l'accompagnateur une grande part d'initiative artistique. Doni, dans son *Compendio del Trattato di generi e di modi* (paru à Rome en 1635) dit nettement que les « parties de milieu » sont abandonnées au bon goût de l'accompagnateur, lequel devra se conformer à l'usage (*Le parti di mezzo... si lasciano ad arbitrio del sonatore, non essendo solito ch'egli*

*si diparta molto dalle commune ed ordinaria maniere del sinfoneggiare*). Il suffit, pour mesurer à un tel moment le chemin parcouru, de songer à ce qu'aurait pensé de cette déclaration un contrapontiste flamand ou français du XVe siècle! Pour les opéras primitifs, cette *ordinaria maniere* est déjà très difficile, sinon impossible, à retrouver. En certains cas, on n'a guère d'autre guide que la distinction des instruments qui donnaient aux voix l'appui d'une harmonie normale (*fondamento*) et de ceux — harpes, violons, luths — qui, au-dessus des accords, plaçaient habituellement des figures, des « passages » et des contrepoints (*ornamento*). Parfois, la difficulté est extrême. Ainsi, pour le long récitatif qui est au commencement du Ve acte de l'*Orfeo* de Monteverde, et qui doit être accompagné par des orgues et des *chitaroni* à la fois concertantes et alternées, on ne sait au juste ni ce que les instruments ont à dire, ni dans quel ordre ils ont à parler. Aussi embarrassantes sont les monodies avec basse chiffrée des compositeurs florentins du XVIIe siècle. Frappé de leurs audaces harmoniques, M. Leichtentritt pense que pour les lire correctement et ne pas les trahir, il faut se pénétrer des habitudes de style des grands « chromatiques » du XVIe siècle, Marenzio, Monteverdi, Gesualdo, en leurs œuvres polyphoniques. On voit combien ce programme est délicat. L'histoire de la musique opère sur un terrain beaucoup moins solide que l'histoire de la littérature; en beaucoup de cas il faut se résigner à signaler des œuvres dont l'appréciation exacte serait à peu près impossible.

Les représentants les plus brillants de l'opéra vénitien, au XVIIe siècle, sont Cavalli et Cesti.

Francesco Cavalli (1599-1676) fut successivement chanteur, second et premier organiste, maître de chapelle à Saint-Marc. Mêlant, comme la plupart des Italiens de la Renaissance, le profane et le sacré, il s'illustra surtout par les opéras qu'il écrivit en brillant élève et digne héritier de Monteverdi. On jugera de sa renommée par le fait suivant, typique à beaucoup d'égards. Au moment où la France signait avec l'Espagne le traité des Pyrénées (1659), complété par le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, on voulut célébrer avec pompe ce grand événement qui

mettait fin à la lutte séculaire de la maison d'Autriche et de notre pays. Déjà, en 1645, Mazarin avait fait venir une troupe italienne pour jouer la *Finta pazza* de Sacrati. On désirait une fête qui dépassât en éclat et en noblesse le traditionnel ballet; on songea à l'opéra, qui était la nouveauté du jour. Mais, à ce moment, il n'y avait pas de théâtres en France. On se tourna vers Venise où il y en avait trois, en attendant le *S. Salvatore* (1661) et celui qui devait être le plus grand et le plus beau de tous, le *S. Giov. Crisostomo* (1678). A Venise, on fit appel au triomphateur du moment, à Cavalli, qui vint faire jouer au Louvre son *Serse* (22 novembre 1660), déjà représenté à Bologne en 1657, puis, dans la salle des Tuileries (7 février 1662), son *Ercole amante* (remanié).

Cavalli a consacré 30 ans de sa vie au théâtre vénitien. Il a écrit 37 opéras, dont le premier est *Le Nozze di Teti e di Peleo* (1639); les plus célèbres parmi les autres sont *Giasone*, *Didone*, *Egisto*.

De l'opéra de *Giasone*, il y a un morceau très célèbre, le chant de Médée, *Dell' antro magico*, en *mi* mineur, d'une grande force expressive (reproduit dans les *Gloires de l'Italie* de Gevaërt, nº 15). L'œuvre, avec prologue précédé d'une symphonie et ballet final, a 3 actes. Il règne dans le poème une mythologie galante et fade. (Ainsi le prologue est joué par le Soleil et l'Amour.) La musique a une tendance générale à l'expression sentimentale et tendre, mais avec plusieurs scènes de tragédie solennelle et quelques pages bouffes. Les duos sont assez nombreux; il y a un trio et un quatuor. Les chœurs (des Esprits au Ier acte, des Vents au IIe...) tiennent peu de place dans la partition; ils sont à 4 parties, ou homophones. Les instruments ne sont nulle part désignés avec précision. A signaler : le chant strophique de Jason (sc. VII), celui de Médée en *la* mineur (sc. IV), le duo entre Oreste et Demo (personnage bouffe, sc. VII). Le chant de Médée rappelle la plainte d'Ariane.

*Didone*, jouée au S. Cassiano en 1641, est une des bonnes pièces du répertoire vénitien, expressive et pathétique, assez bien inspirée parfois des souvenirs virgiliens. Les pages les plus remarquables sont le prologue, le chœur *Armi Enea*, le récitatif de Créuse *Enea, non è più tempo*, la scène du duel entre Corebo et Pirro, le trio du Ier acte (pour 3 soprani). Parmi les soli, il y en a un qui est écrit pour voix de castrat. — *Egisto*, 3 actes avec prologue (joué par la Nuit et l'Aurore), un orchestre de 5 instruments, sans chœurs, fut écrit en 1642, pour Vienne. On peut y signaler : la 1re scène de l'acte I (entre Lidio et Clori), le récitatif de l'entrée d'Egiste, le duo de la vengeance dans la scène II. — L'œuvre de Cavalli offre encore des particularités dignes d'attention : dans *Le Nozze di Teti*, dans *Doriclea* (1645), la façon dramatique dont les chœurs sont

traités; dans *Eritrea* (1652), le grand air de Borea, tout brillant de vocalises; dans *Perse* (1657), le grand air de Xerxès *Beato chi...* et celui de Clito, *Affè, me fate ridere*; dans *Artemisia* (1656), l'air accompagné par deux trompettes obligées. Les autres opéras de Cavalli sont : *Amor innamorato* (Venise, 1642), *La virtù degli strali d'amore* (*id.*), *Narcisso ed Eco immortali* (*id.*), *Deidamia* (Rome, 1644), *Ormindo* (Venise, *id.*), *il Titone* (1645), *Romolo e Remo* (*id.*), *La prosperità infelice di G. Cesare dittatore* (1646), la *Torilda* (1648), l'*Euripo* (1649), le *Bradamenta* (1650), l'*Orimonte* (*id.*), l'*Aristeo* (1651), *Alessandro vincitor di se stesso* (*id.*), l'*Armidoro* (*id.*), la *Rosinda* (1652), la *Calista*, *Veremonda*, l'*Amazone d'Arragona*, l'*Elena rapita da Teseo*, *Artemisia*, *Antioco*, *Scipione Africano*, *Mutio Scevola*, *Pompeo Magno*, *Coriolano*.....

Ces opéras ne furent pas imprimés et n'ont été conservés qu'en manuscrits. La Bibliothèque Nationale de Paris possède une copie très nette d'un des opéras principanx de Cavalli dont nons avons parlé plus haut : *Xerxès, opéra italien orné d'entrées de ballet représenté dans la grande gallerie des peintures du Louvre devant le Roy après son mariage avec Marie-Thérèse d'Autriche, Infante d'Espagne. Le seigneur Francisco Cavalli en a fait la musique et les airs de ballet ont esté composez par Jean-Baptiste de Lulli, surintendant de la musique de la chambre. Recueilli par le sieur Fossard, ordinaire de la musique du Roy. L'an 1695* (grand in-f°, B. N. *Inv.* Vm4 2).

Cavalli suit la tradition florentine sur un point essentiel, le dialogue en récitatif, forme normale de ses opéras. Il n'a pas la hardiesse dramatique et la soudaineté fougueuse de Monteverdi, bien qu'il ait montré assez souvent un sens très avisé de ce que devait être la tragédie lyrique; il n'attache pas, comme le génial auteur d'*Orfeo*, une grande importance aux instruments. Son harmonie, dont la basse est rarement chiffrée, n'a rien de bien original; il ne songe pas à tirer parti des timbres, et se borne à une esquisse que le joueur de cembalo, avec la collaboration principale des violons, était sans doute chargé de mettre au point. Des instruments à vent, il ne paraît guère avoir employé (exceptionnellement) que les trompettes. Son mérite est plus personnel dans la façon dont il a traité les voix : l'*Aria*, le duo, qu'il aime particulièrement, les chœurs (au moins dans ses premiers opéras, car les derniers en sont dépourvus). Avec un rythme plus net, il a donné à la mélodie une allure plus agréable, et quelquefois populaire. Il est tout proche de la tonalité moderne. Quoique son art soit, dans l'ensemble, très sérieux et tendant à la noblesse,

il use, discrètement, de la note bouffe. Les castrats, dont la voix est souvent écrite au-dessus du soprano, figurent parmi les interprètes que demande le texte de ses partitions. Il accorde très peu de place au ballet; mais la mise en scène, les décors, les machines, et tout le merveilleux du théâtre jouent un grand rôle dans ses œuvres. C'est en somme un compositeur qui mérita sa haute renommée, autant qu'on en puisse juger par les documents très réduits et très incomplets que nous avons aujourd'hui sous les yeux.

Marc Antonio Cesti, né à Florence vers 1620, mort à Venise en 1669, est bien, lui aussi, une figure où apparaissent les traits caractéristiques de la Renaissance. Élève (probable) de Carissimi, prêtre attaché au monastère d'Arezzo, maître de chapelle à Florence en 1646, ténor de la chapelle papale en 1660, vice-maître de chapelle de l'empereur Léopold Ier à Vienne (1666-69), il a écrit des cantates religieuses et des opéras galants, dont l'un, *Il Pomo d'oro*, est parmi les plus fastueux de toute l'histoire du genre. Chanteur avant tout, il fut placé au même rang que Cavalli pour ses qualités de charme, d'élégance, de délicatesse, et aussi pour sa verve comique.

*Il Pomo d'oro* (*la Pomme d'or*, ou *le Jugement de Paris*) est un opéra monstre, encyclopédique, tenant à la fois du drame, de la féerie et de ce qu'on appelle aujourd'hui la « Revue ». Dans le prologue, un chœur est chanté par les pays de l'empire autrichien : Espagne, Italie, Hongrie, Bohême, Allemagne et Amérique (!). On devine que la pomme d'or est donnée à... l'impératrice. Il y a 5 actes, et 67 scènes. L'empereur Léopold avait écrit lui-même quelques pages (II, 9). C'est pour célébrer son mariage avec l'infante Marguerite d'Espagne que cet opéra fut joué à Vienne (décembre 1666). Pour la représentation, on avait construit dans une place intérieure de la Hofburg un théâtre spécial en planches; on avait fait venir d'Italie un grand nombre d'artistes. Les machines et les décors étaient d'un faste sans précédent; ils coûtèrent 100 000 thalers. On figura sur la scène le royaume de Pluton et celui de Jupiter, l'assemblée des dieux, la mer avec les divinités marines... Costumes étincelants, danses, chars volants, figuration,

tout fut mis en œuvre, comme dans notre *Ballet de la Royne* sous Henri III, pour obtenir le maximum de luxe et d'effet. Entre la scène, disposée par l'architecte Burnacini, et le parterre, occupé par la Cour et la noblesse, était un orchestre de 25 musiciens, le maître de chapelle au milieu, devant son cembalo.

*Il Pomo d'oro* ne nous est parvenu qu'à l'état incomplet; il manque les actes III et V. Les actes I, II et IV, dont le manuscrit est conservé à la Hofbibl. de Vienne, ont été réédités en deux volumes dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* (t. III, 1896), avec une très importante introduction critique du Prof. Guido Adler. C'est ici particulièrement qu'il conviendrait de rappeler que l'opéra est tout autre chose que de la musique pure. Il est impossible d'apprécier équitablement, d'après un livre au papier rayé de portées, le vrai caractère d'une œuvre qui empruntait aux circonstances une bonne partie de sa valeur, et qui voulait parler aux yeux autant qu'aux oreilles. Il y a néanmoins, dans la partition de Cesti, des choses qui restent vivantes et gardent un grand intérêt musical. Les masses chorales (chœurs de prêtres, de soldats, de divinités) y tiennent une assez grande place; les duos abondent; le fou de la cour Momo et la vieille nourrice Filaura y jouent des rôles comiques bien traités. On peut citer comme remarquables : le duo entre l'amour et l'Hymen (*Alme più grandi*, dans le Prologue); l'air de Proserpine, *E dove t'aggiri tra l'alme dolenti*, avec accompagnement de cornets, bassons, trombones et régale (I), le trio des déesses rivales *A chi si deve dare?*, le duo d'Enone et de Paris *O mia vita* (I, 7), le récitatif d'Alceste (II, 12), etc. *Il Pomo* ne fut pas joué hors de Vienne; l'entreprise eût été trop coûteuse. Il n'en est pas de même d'un opéra de Cesti qui eut un succès aussi grand, et qui fit le tour de l'Italie, pour être ensuite repris à Vienne : *la Dori*, dont le manuscrit est à la Bibl. Saint-Marc, et qui fut joué pour la première fois à Venise en 1663. L'action se passe dans un Orient de fantaisie. Dans le prologue, un duo est chanté par deux Amazones : deux autres sont remarquables, l'un plein d'enjouement entre Olinde et Arsinoe (*Se perfido amore*, I), l'autre de caractère élégiaque et tendre entre Oronte (personnage joué par un castrat alto) et sa maîtresse Ali (II); on peut citer aussi le quatuor qui termine le III^e^ et dernier acte.

Les autres opéras importants de Cesti, après *Il Pomo* et *la Dori*, sont *Le Disgrazie d'Amore*, œuvre bouffe avec personnages allégoriques : Amicizia, Avarizia, Inganno, Pazza da Città (un bel air de ténor chanté par Vulcain et un trio pour basses, au I^er^ acte); et *la Magnanimità d'Alessandro*, qui, à peu près, a les mêmes caractères : le Prologue est une « scène céleste » où Eternità, Età, Anticà, Secolo presente e Poesia viennent rendre hommage à Léopold I^er^. L'influence du ballet français paraît ici manifeste (l'ouverture a d'ail-

leurs la forme française). Les opéras *Semirami*, *Nettuno e Flora festeggiante* (Bibl. de Vienne), *Tito*, *Argia*, *La Schiava fortunata* (Bibl. Saint Marc) ont été conservés en manuscrits. Aucun ouvrage de Cesti ne fut imprimé de son vivant.

Comme nous l'avons vu plus haut, le premier dessein des créateurs du *dramma in musica* avait été de restaurer le drame lyrique des Grecs; le choix des sujets, tous empruntés à la mythologie, n'était qu'une application des principes généraux de leur programme. Mais cette pensée d'humanistes pleins d'illusions passa bientôt au second plan. Les poèmes du Tasse et de l'Arioste furent mis à contribution pour les livrets; à peu près partout, le cadre fut élargi, comme le montrent bien les titres de plusieurs opéras : la *Maga fulminata* de Manelli (1638); *Armida* de Ferrari (1639); *Del male in bene* d'Abbatini (1654); *Genserico* de Cesti (1669); *Divisione del mundo*, de Legrenzi (1675); *Eliogabale*, de Boretti (1668); *Sardanapalo*, de Don Freschi (1678); *Ibraim sultano* (1692) et *la Forza della virtù*, de Pollarolo (1693); *la Gerusalemme liberata*, de Pallavicino (Dresde, 1687); *Le piramide d'Egitto* de Draghi (Vienne, 1697); *Venceslao*, de Pollarolo (1703). Les deux éléments principaux de la tragédie grecque étaient le chœur et le récitatif : les Vénitiens suppriment peu à peu le premier; quant au récitatif, ils ne s'y complaisent pas longuement comme les florentins et en évitent la monotonie. Ils cultivent le solo, en le chargeant encore d'ornements, mais en lui donnant une forme plus arrêtée; ils aiment particulièrement le duo. Dans l'orchestre, dont le rôle est secondaire et indiqué de façon indéterminée, ils donnent le rôle prépondérant aux cordes, et n'emploient que par exception les instruments à vent. Ces opéras furent imprimés rarement; des manuscrits qui restent, très peu sont autographes, et il en est un assez grand nombre dont il n'y a qu'un seul exemplaire. La technique de la mise en scène était déjà très avancée; le déploiement d'un brillant spectacle et d'une figuration animée relevait l'insignifiance de l'action dans beaucoup de pièces. Comme dans les autres villes d'Italie et aussi en France, le moment de l'année où l'on jouait l'opéra était la période du carnaval; on y ajouta ensuite le printemps et l'automne. Chacune de

ces saisons devait apporter une « nouveauté », œuvre de circonstance qui ne reparaissait pas, d'ordinaire, sur le même théâtre. « L'opéra déjà entendu était traité comme l'almanach de l'année écoulée » (Burney).

Les compositeurs de cette période furent très nombreux et d'une fécondité qu'explique la fluidité superficielle de leur style. Un des plus représentatifs fut le prêtre Giovanni Legrenzi (1625-1690), qui, à partir de 1681, fut maître de chapelle à Saint-Marc, et qui, dans sa maison, avait fondé une sorte d'Académie privée, moitié profane et moitié religieuse. On lui doit 15 opéras; le premier, *Achille in Sciro* (1664), est écrit sur un sujet particulièrement cher à la sensuelle et romanesque imagination des Vénitiens : Ulysse découvrant Achille caché sous des habits de femme à la cour de Lycomède et l'emmenant à la guerre de Troie; le dernier est un *Pertinace* (1684). Legrenzi est une idole d'autrefois, oubliée aujourd'hui.

Les deux Ziaci (Pietro Andrea, successeur de Cavalli comme maître de chapelle, et son neveu Marc Antonio), auteurs d'une cinquantaine d'opéras, et Ant. Sartorio, eux aussi, ne sont plus pour nous que des noms dans l'histoire de l'opéra italien.

Plus encore que Florence, Venise fit rayonner son théâtre autour d'elle, en Italie, et à l'étranger : à Vienne, Dresde, Munich, Paris... Au début du xvie siècle, les compositeurs italiens s'expatrient volontiers comme au xvie les chanteurs flamands, et propagent au dehors, dans les fêtes de cour, le genre nouveau. Giov. Fel. Sances, né à Rome en 1600, fit sa carrière, comme chanteur et maître de chapelle de la cour, sous Ferdinand III et Léopold Ier, à Vienne, où il mourut en 1679. On lui doit *I Trionfi d'amore* (1648), *La Rosalmina fatta canara* (1662), *Aristomene Messenio* (1670). Antonio Bertali, né à Vérone en 1605, est dans le même cas. Pour Vienne, où il mourut en 1669, il composa l'*Inganno d'Amore* (1653), *Teti* (1656), *Il re Gelidoro* (1659), *Gli amori di Apollo* (1660), *Il Ciro crescente* (opérette, 1661), *Alcindo* (1665), *Cibele ed Atti* (1666), *La contesa de' numi* (1667). A Vienne aussi, où il remplit les fonctions officielles de musicien de cour, de maître de chapelle, d'intendant des théâtres, se donna Antonio Draghi (né à Rimini en 1635), un des compositeurs les plus féconds de l'Italie. Il a écrit plus de 80 opéras, dont plusieurs dans le genre comique, tels que *la Commedia ridicola* (pour le carnaval de 1667), *le Rise di Democrito* (1670), *la Lanterna di Diogene* (1674), *la Pazienza di Socrate con due mogli* (1680), *Abderiti* (1675). Ces ouvrages contiennent quelques airs écrits par l'empereur Léopold Ier.

Au xviiie siècle, Venise fut, pour les musiciens de tous

pays, la cité d'élite, l'éblouissant foyer de séduction, une sorte d'Atlantide merveilleuse et chantante où la passion de la musique semblait inséparable du luxe de la vie sociale, du libertinage des mœurs et de la beauté des lieux. L'art lyrique n'y produisit d'ailleurs rien de grand ou d'élevé ; il se jouait, avec une sorte de facilité brillante, le plus souvent sur des fadaises; il inclinait vers l'opéra bouffe : l'habileté des chanteurs et des castrats paraît y avoir été surtout remarquable. En même temps qu'elle attirait les artistes, les amateurs et les historiens de l'art, Venise envoyait ses musiciens dans toutes les villes de l'Europe. Legrenzi forma un grand nombre d'élèves dont les plus importants, soit par leur gloire d'autrefois bientôt effacée, soit par le nombre de leurs œuvres, sont Lotti, Caldara et Galuppi.

Né en 1667 à Venise, Antonio Lotti, conformément à l'usage, passa par Saint-Marc où l'exercice des fonctions successives de chanteur, d'organiste et de maître de chapelle était quelque chose d'analogue à la conquête des grades universitaires pour les hommes faisant des études libérales. Sa musique d'église est considérée à juste titre comme ayant une haute valeur et toute proche de celle des grands maîtres; d'ordre secondaire sont ses opéras. Dès l'âge de seize ans, il avait composé un *Giustino* (1683); dans la suite, il écrivit une vingtaine de drames, sur des sujets grecs et romains tirés de l'histoire et de la mythologie. Caldara (né à Venise en 1670, † 1736) était aussi élève de Legrenzi. A dix-huit ans il commença la série de ses opéras en composant la musique d'*Argene*. Ce fut un producteur intarissable, un fournisseur empressé des théâtres de Venise et des autres villes d'Italie, de Vienne, de Salzbourg. Il est l'auteur de 69 opéras, dont des lecteurs qui paraissent sérieux affirment « qu'ils ne manquent pas de grâce mélodique, mais sont dépourvus de force dramatique ». Le dernier est *l'Ingratitudine castigata* (Vienne, 1737, sujet déjà traité en 1698 par le vénitien Albinoni, auteur de 51 opéras).

Élève de Lotti, Baldamare Galuppi (surnommé Buranello, de l'île vénitienne Burano où il naquit en 1706) partagea sa vie entre l'église Saint-Marc et des voyages à Londres où il fit applaudir ses œuvres, à Saint-Pétersbourg où la

grande Catherine l'appela pour diriger son nouveau théâtre. Il a mis en musique presque tous les drames de Métastase, et les comédies de Goldoni. C'est dans ces dernières qu'il a surtout montré son originalité de musicien, fort à son aise dans le genre bouffe : *Il mondo della Luna* (Venise, 1750 ; sujet repris par Piccini en 1763); *Il mondo al rovescio* (Venise, 1752; sujet repris par Paisiello en 1764); l'*Uomo femina* (Venise, 1762); *Il re alla caccia* (Venise, 1763, texte de Fegejo)... Parmi les opéras sérieux de Galuppi, comme *Siroe* (sur un sujet persan, fort aimé des compositeurs italiens du XVIII^e siècle), une *Didone abbandonata* (Naples, 1724), une *Ifigenia in Tauride* écrite pour Saint-Pétersbourg sont cités comme les plus importants. En général, Galuppi n'a pas été très heureux dans le genre sérieux, sans en excepter sa musique d'Eglise.

L'opéra de **Naples** a été le développement brillant de celui de Venise ; un grand nom domine son histoire : celui d'ALEXANDRE SCARLATTI.

Avant Scarlatti, trois noms de Napolitains doivent être mentionnés. LUIGI ROSSI était né à Naples; il fut, à Rome, musicien du cardinal Barberini. C'est lui qui en 1646 conduisit vingt chanteurs italiens à Paris, pour y jouer son *Orfeo* ou *Mariage d'Orphée et d'Euridice*; on lui doit aussi *Il palagio d'Atalante* (Rome, 1642, d'après Riemann) et un opéra spirituel, *Giuseppe*. FRANCESCO PROVENZALE, qui en 1669 était directeur du conservatoire della Pietà, pourrait, à certains égards, être considéré comme le fondateur de l'Ecole napolitaine, car il fut le maître de Scarlatti; on lui doit deux opéras : *La Stellidaura vindicata* (1670, sujet du même ordre que le *Zoroastre* de Rameau) et *Il schiavo di sua moglie* (comédie lyrique, 1671, dont la partition est à la Bibl. de l'Académie Sainte-Cécile, à Rome). ALESSANDRO STRADELLA (né à Naples en 1645), dont la vie et la mort (1681 ?) ont été entourées de légendes romanesques, était célèbre comme chanteur et comme harpiste. Parmi ses 150 compositions environ, il y a sept opéras : *La Forza dell'amor paterno* (Gênes, 1678), *Corispero* (Venise, 1665), *Orazio Cocle sul ponte* (Ferrare, 1666), *Tespolo tutore*, *Florido*, *Moro per amore*, *Biante* (Venise, 1668). Les originaux de plusieurs de ces partitions sont à la Bibl. de Modène. (Un duo est reproduit par Gevaërt, *les Gloires d'Italie*, n° 3.)

Naples s'est éveillée plus tard que les autres villes à la vie musicale. La raison en est sans doute dans les circonstances politiques, les guerres et les révolutions. La mort du pêcheur Masaniello (assassiné en 1647 après avoir

soulevé ses compatriotes contre la domination espagnole) est l'épisode le plus connu de cette histoire, si souvent traitée par les musiciens. A la fin du XVII[e] siècle, Naples est au premier rang : son théâtre devient représentatif du théâtre italien. Les critiques s'accordent à dire que si jamais l'emploi du mot « École » est légitime, c'est lorsqu'on parle du drame lyrique napolitain. L'art fondé par Scarlatti est en effet très éloigné de la gravité de Florence et de ces illusions d'humanistes qui voulaient ramener à la vie la Tragédie antique; il est aussi très en progrès sur le théâtre vénitien. Sa caractéristique la plus générale est un esprit national, une sorte de retour à la libre expansion du génie populaire qui, au théâtre, tend à faire pénétrer l'élément comique jusque dans l'*opera seria*, et garde ininterrompue la tradition qui, de l'antique atellane latine, va jusqu'aux types consacrés d'*Arlechino*, de *Pantalone*, de *Colombine*. Par l' « intermezzo », où l'on peut voir une sorte de parodie de la tragédie lyrique, il fera peu à peu le départ entre le genre sévère et le genre plaisant d'abord confondus, pour aboutir à la création de l'*opera buffa*, qui entre les mains d'un Pergolèse et d'un Rossini aura de si brillantes destinées. L'opéra napolitain continue d'abord l'opéra vénitien, suite de récitatifs et d'airs, mais en lui donnant des formes plus arrêtées. Il distingue le « recitativo secco », poussé parfois jusqu'au *parlando*, où le clavecin, les instruments à cordes graves, se bornent, par de simples accords, à donner à la voix une harmonie de soutien, et le « recitativo accompagnato », où l'expression lyrique est encore à l'état diffus, mais où l'orchestre prend une part collective et plus déterminée. Le chant proprement dit, le solo surtout, est prépondérant, et tend de plus à absorber l'intérêt des œuvres dans la virtuosité du chanteur. L'*air*, avec son da-capo et ses répétitions antistrophiques, est encore monotone, chargé de vocalises, et n'a pas la grâce vive, le charme jeune et spontané qui, plus tard, sembleront inséparables de l'art italien; mais il a plus d'ampleur et plus de netteté rythmique. Les duos sont le plus souvent des dialogues où les voix alternent; les trios et les quatuors sont rares; les chœurs, médiocrement traités, sont employés à la fin des actes et ont peu de

valeur dramatique. Dans les « sinfonies », généralement écrites à quatre parties, plus étendues et plus soignées qu'auparavant, l'orchestre est encore pauvre; l'instrumentation est surtout caractérisée par l'emploi des cordes : les instruments à vent (auxquels Scarlatti reprochait de sonner faux) n'interviennent que par exception. Enfin, paraît une nouveauté : l'*ouverture* italienne, qui, contrairement à l'ouverture française, débute et finit par un mouvement vif, en plaçant le morceau lent et solennel au milieu, et *juxtapose* les motifs, au lieu de les coordonner.

A. Scarlatti, dont la bibliographie est pleine de lacunes, naquit à Trapani en Sicile (1659) et mourut à Naples en 1725. Vers 1680, il eut les leçons de Carissimi à Rome, et, jusqu'en 1689, fut au service de la reine Christine de Suède. Il écrivit à vingt ans son premier opéra, l'*Errore innocente* (joué à Florence en 1679). Partageant sa vie entre Rome et Naples, il fut, dans cette dernière ville, maître de chapelle de l'église Sainte Marie-Majeure, de 1703 à 1709, puis maître de chapelle de la cour jusqu'à sa mort. C'est en 1697 (date de *la Caduta de' Decemviri*), que commence sa grande période d'activité créatrice et de gloire. Il a écrit plus de cent opéras, perdus aujourd'hui pour la plupart. Le dernier est *Griselda* (1721), avec le nº 114! Les principaux sont *Pompeo*, joué en 1684 dans le palais du roi de Naples; *Flavio*, la première de ses œuvres représentée en public (1688); *Rosaura*, sur un livret de l'abbé Lucini (1690); *Teodora* (Rome, 1693, sur le livret de Morselli que Dom. Gabrieli avait déjà mis en musique en 1685); *Pirro e Demetrio*, joué à Naples en 1697, à Londres en 1709, et écrit sur un autre livret de Morselli déjà employé pour un opéra du même titre, par Tori, à Venise en 1690; *Il Prigioniero fortunato* (Naples, 1698), identique au *Prigioniero superbo* joué à Naples l'année suivante (sujet repris par Pergolèse en 1733); *Laodicea e Berenice* (Naples, 1701), sujet déjà traité par Perti, à Florence, 1695; *Mitridate* et *Il trionfo della Liberta*, tous deux joués à Venise en 1707; *Il Medo* (Venise, 1708); *Tigrane*, 106e opéra du maître (*ibid.*, 1716); *Telemaco* (109e).

Il paraîtra bien ambitieux de vouloir donner une appréciation exacte sur un compositeur à qui l'on doit une œuvre si considérable : un très petit nombre des opéras de Scarlatti a été imprimé, sans avoir les honneurs de la réédition; les manuscrits de quelques-uns se trouvent au Conservatoire de Naples (archives du *Real Collegio*), à la Bibliothèque de l'Université de Bologne, et à la Bibliothèque impériale de Vienne. *La Rosaura*, qui figure parmi les « Publications » d'Eitner, est, chez les modernes, la seule

restauration importante. Mais la grandeur d'une telle œuvre n'est qu'apparente. L'art de ce musicien, qui fabriquait des opéras et des cantates comme Voltaire écrivait des lettres ou comme Alex. Dumas père faisait de la « copie » pour les libraires, se laisse ramener à quelques traits essentiels. Il est d'abord impossible de couvrir de notes une pareille étendue de papier réglé sans avoir de la musique une conception purement formelle et décorative, non étrangère, certes, à tout ce qui est expressif, mais excluant cette profondeur de pensée, cette intensité de sentiment et cette concentration de la personnalité qui font les chefs-d'œuvre. On se tromperait pourtant si on imaginait le lyrisme du maître napolitain comme un courant presque ininterrompu d'aimable et facile bavardage. Initiateur à certains égards, Scarlatti, en somme, réunit avec beaucoup d'adresse les procédés de deux écoles antérieures : celle du contrepoint usité dans la musique d'église, et celle du récitatif ou de l'air accompagné. Chanteur distingué, comme la plupart des compositeurs de son temps, il a donné plus de mouvement et de charme à la mélodie, comme on l'observe dans quelques pièces célèbres : l'air *Se delitto,* celui de Climène *Non farni piu languir* dans le I^er^ acte, et celui d'Elmiro *Ah! crudele* au II^e^ acte de la *Rosaura*, l'aria et le duo de *Laodicea*, le trio de *Griselda*; mais il a montré aussi que, dans le style en imitations, il était ouvrier de premier ordre. Une autre qualité très remarquable est la vie qu'il a su donner au genre comique, à l'opéra *semiseria*, à la *comedia*, à l'*intermezzo.* Il y emploie, d'habitude, une harmonie plus riche et moins banale.

Scarlatti n'a eu, en ce qui concerne le théâtre, qu'une gloire assez courte. A Venise, il fit jouer deux pièces, pour la première et dernière fois en 1707. A Naples, aucun de ses opéras ne paraît après 1719; à Rome, la dernière représentation est de 1721. Il n'a qu'un moment de vogue à Vienne en 1681 et à Munich en 1721. Les contemporains l'estimaient surtout comme professeur de chant dramatique (aussi comme claveciniste et harpiste). Il forma un grand nombre d'élèves; les plus importants sont Francesco Durante (1684-1755), qui suivit ses leçons au Conservatoire

Sant' Onofrio, avant d'en devenir lui-même le directeur; et Leonardo Leo, successeur de Scarlatti (en 1725) à la direction de la même école.

Durante a surtout écrit de la musique religieuse. Leo (1694-1744) est un des représentants les plus brillants de l'école napolitaine, aussi bien dans le domaine de la comédie lyrique et de l'opéra que dans celui de la musique religieuse. Il eut pour maîtres Provenzale au Conservatoire della Pietà, et, aux *Poveri*, Nicola Fago, qui était élève de Scarlatti. Dès l'âge de vingt-deux ans, son autorité était consacrée. Il a écrit 45 opéras (dont 11 sont en manuscrit au Conservatoire S. Pietro in Majella de Naples), qui eurent un très vif succès à Naples (jusqu'en 1750), à Venise, à Turin, dans les autres grandes villes de l'Italie. Son art, encore tout vocal, fut favorisé, à l'exécution, par les grandes cantatrices et les chanteurs de son temps.

Les fragments de ses opéras les plus admirés jadis sont : dans *Zenobia* (1725), le quatuor *Dai tuoi begli occhi arcieri* pour 2 soprani et 2 alti; dans *Ciro riconosciuto* (1725), les airs *Rendimi il figlio* et *Parto, non ti sdegnar* ; dans *Emira, regina d'Egitto* (Naples, 1735, avec intermezzi), les airs *T'offro la Sponda* et *Amor mi parla*; dans *Demofonte* (1755, sujet traité à satiété par les compositeurs italiens), l'air *Misero Pargoletto* et le duo *La destra ti chiedo*; dans *Olimpiade* (joué au théâtre S. Carlo en 1737; livret de Métastase sur les jeux Olympiques, un des plus souvent mis en musique par les Italiens), l'air *Non so donde viene*. Parmi les autres opéras, on cite comme les plus importants, *Argene* (Naples, 1628), *Catone in Utica* (Venise, 1732).

Durante n'a pas écrit pour le théâtre, mais des maîtres célèbres sont sortis de son école : Pergolese, Vinci, Terradellas, Jomelli, Traetta; à son enseignement peuvent être aussi rattachés Piccini, Sacchini, Guglielmi, Paisiello. Avec les compositeurs que nous avons mis au premier rang, Porpora et Hasse complètent la série des représentants de l'École napolitaine.

Nicolo Porpora est encore un chanteur professionnel; né à Naples en 1685, il y enseignait le chant, en 1719 (au Conservatoire S. Onofrio; il l'enseigna aussi à la Pietà et aux Incurables de Venise, et, entre temps, à Vienne, à Dresde, à Londres). Il fut le maître de Hasse, et mérita un jour les félicitations de Hændel, à qui on voulut un instant

l'opposer, en Angleterre, comme représentant du théâtre italien. A l'âge de soixante-neuf ans il s'associa un jeune homme qui alors (1754) avait vingt-deux ans et resta son élève reconnaissant : Joseph Haydn. Il a écrit une quarantaine d'opéras, de 1709 à 1740, année où son *Trionfo di Camilla* servit à l'inauguration du théâtre S. Carlo à Naples. Celles de ses œuvres qui furent le plus favorablement accueillies sont *Germanico* (1725), *Siface* (1726), *Semiramide* (1729), *Arianna e Teseo* (1714), *Temistocle* (1718). Il faudrait y ajouter quelques comédies et intermezzi. A Naples, à Venise, Vienne, Londres, ces ouvrages étaient oubliés avant la mort de l'auteur. On n'a réimprimé de lui que ses solfèges et quelques compositions religieuses. — Bientôt oublié aussi fut Leonardo Vinci (1690-1732), auteur d'une trentaine d'opéras sans originalité, dont les premiers furent des opéras bouffes, sur des paroles en dialecte napolitain, joués au théâtre *dei Fiorentini*. Le dernier acte de sa *Didone abbandonata* (1728) eut à Rome un succès particulier. — Giov. Bat. Pergolesi (1710-1736) était un compositeur de génie qui n'a pu donner sa mesure. Malgré sa mort prématurée, l'auteur du célèbre *Stabat* a écrit 14 opéras. *La Serva Padrona* (1732), encore jouée à Paris à l'Opéra-Comique (*la Servante maîtresse*), était un intermède inséré dans *Il Prigioniero superbo*. Cas analogue pour *Amor fa l'uomo cieco*, dans *la Sallustia* (1731). Les comédies *la Contadina astuta* (1734), *lo Frate inamorato* (1732), *Il flaminio* (1735), furent jouées au théâtre dei Fiorentini; d'autres intermezzi, comme *Il maestro di Musica*, *Il geloso schernito*, au théâtre S. Bartolomeo. Deux airs, *Se cerca, se dice* et *Trementi oscuri* de son dernier opéra, l'*Olimpiade*, joué à Rome en 1735, furent très admirés. Des fragments de cet ouvrage ont été réédités au XIX^e^ siècle par le critique allemand Karl Banck; *la Servante Maîtresse*, qui n'a rien perdu de sa jeunesse et de sa fraîcheur, et *Il maestro di Musica*, ont été l'objet de rééditions nombreuses.

A la douce figure de Pergolèse évoquant les souvenirs de Virgile, de Térence, de Chénier, s'oppose l'énergique, grave et combatif Jomelli, né près de Naples en 1714. Très estimé comme maître de chapelle ou compositeur à Naples, à Rome, à Vienne, à la Cour de Wurtemberg, rival, au théâtre, de l'espagnol Terradellas dont l'assassinat lui fut injustement attribué, il débuta dans la carrière dramatique avec la comédie l'*Errore amoroso*, jouée en 1737 au Teatro Nuovo de Naples, suivie d'*Odoardo* (ou Edouard I^er^ chassé du trône d'Écosse par la révolution, sujet déjà traité à Venise, par Ziani, en 1698). De ses 44 opéras, presque tous appartiennent au genre sérieux; les plus applaudis furent *Merope* à Venise (1747, sujet dix fois traité auparavant, et plus de vingt fois dans la suite), *Ifigenia*, *Artaserse* (Rome), *Didone*, *Fetonte* (Phaéton), *Pelope*, *Demofonte*, *Alessandro* (Stuttgart). Son *Armida* (Naples, 1770) est un de ses meilleurs ouvrages. Ses mélodies participent un peu de la banalité des sujets traités; rien de personnel ne les distingue du style artificiel et emphatique alors à la mode dans l'opera seria.

Terradellas, né à Barcelone en 1711, élève de Durante à Naples, représente, avec David Perez, l'art lyrique des Espagnols pénétré

par l'esprit italien : pour Naples, Rome, Londres, il écrivit 13 opéras où on admirait une grande énergie d'expression; un très petit nombre de ses ouvrages nous est resté. Pérez (1711-1778), après avoir fait une carrière en Italie, fut, pendant 26 ans, directeur de l'Opéra de Lisbonne; c'est surtout comme compositeur religieux qu'il mérite d'être mentionné.

Tommaso Traetta (1727-1779), formé aussi par Durante, appartient à la période où l'art italien rayonnait dans toute l'Europe. Il vécut successivement à la cour de Parme, où son opéra *Ippolito ed Aricia* fut joué à l'occasion du mariage du prince des Asturies; à Venise, où il dirigea l'*Ospedaletto*, conservatoire pour jeunes filles; à Saint-Pétersbourg, où il remplaça Galuppi comme compositeur à la cour de Catherine II; enfin en Italie, où, après ses voyages, il ne retrouva plus ses brillants succès d'autrefois. On louait en lui la vérité, la puissance de l'expression et celle de l'harmonie. — Pietro Guglielmi (1727-1804) eut une gloire aussi éphémère que brillante, car aucun de ses opéras ne lui a survécu. Il en a pourtant écrit plus de cent, dont la plupart ne sont connus que par leurs titres; on y compte un certain nombre de comédies : *I due gemelli*, *I viaggiatori*, *la Serva innamorata*, *I fratelli Pappa Mosca*, *la Pastorella nobile*, *la Bella pescatrice*... Mais ces œuvres dépassent la limite à laquelle nous avons arrêté cette partie de notre sujet (1759, date de la mort de Hændel). Il en est de même des œuvres de Piccini, de Sacchini, de Paisiello, de Cimarosa, dont nous aurons à parler ailleurs.

En suivant une sorte de plan géographique, nous avons parlé de l'opéra à Florence, à Venise, à Naples. Ce mode d'exposition nous a semblé le meilleur, malgré l'instabilité des œuvres et des compositeurs qui rend leur classement toujours malaisé. Il nous obligerait à des redites si, pour être complet, nous parlions de l'art dramatique dans les autres grandes villes de l'Italie. On ne peut cependant omettre **Bologne**, où brilla, surtout au XVIII^e siècle, avec ses membres ordinaires et ses « princes », l'Académie *philharmonique*, modèle des sociétés homonymes ultérieurement fondées à Londres, à Vienne, à Berlin, à Paris, à Madrid. Un de ses fondateurs fut un maître fort estimé au XVII^e siècle, Paolo Colonna (1637-1695), maître de chapelle à San Petronio, compositeur religieux, auteur de trois opéras représentés à Bologne. De l'école bolonaise qu'il fonda, sortirent un assez grand nombre de musiciens célèbres. Les principaux sont Clari (1669-1745), qui écrivit pour le théâtre de Bologne, en 1695, l'opéra *Il savio delirante*, et Giovanni Bononcini (1672-1752).

Bononcini vécut successivement à Vienne (comme violoncelliste de la cour), où il écrivit plusieurs opéras ; à Rome, à Berlin, à Londres où il fut protégé par la famille Marlborough, à Paris, enfin à Venise. A Londres, où il séjourna douze ans et où ses *Duette* eurent beaucoup de succès, il débuta pour le théâtre avec *Astarte* (1720); quelques fâcheux incidents, envenimés par son mauvais caractère, l'obligèrent à se retirer. On lui reprocha d'abord d'avoir fait représenter, comme siens, deux opéras, *Camilla* et *Griselda*, qui étaient de son frère Marc-Antoine. En 1728, il osa présenter à l'*Academy of Ancient Music* un madrigal de Loti déjà imprimé à Venise en 1705. On lui doit une vingtaine d'opéras, oubliés de bonne heure; pour l'un d'eux, *Muzio Scævola*, il eut la collaboration de Hændel.

Les œuvres qui viennent d'être passées en revue nous paraissent aujourd'hui bien monotones, bien emphatiques, dépourvues même de valeur durable, sauf quelques pages admirables de Monteverdi. Écrites, pour la plupart, dans des circonstances spéciales que l'état social ne permet plus de retrouver, elles sont devenues inadmissibles sur nos théâtres. L'opéra italien avait eu comme point de départ une pure illusion, entretenue par des humanistes ; il abandonna bientôt la chimérique entreprise d'une restauration de l'art antique pour s'absorber dans des fadaises de mythologie ou d'histoire déformée ; il était aussi fâcheux de mettre l'héroïsme grec ou romain en romances, que de le mettre en sonnets ou en madrigaux. Musicalement, l'opéra italien, substituant ses formes très réduites à la polyphonie magnifique du XVIe siècle, n'a eu qu'un mérite : celui d'assouplir le langage musical en faisant une place importante au récitatif, et en ouvrant ainsi la voie à ceux qui devaient, plus tard, associer l'expression juste et naturelle des sentiments à l'art de la construction. Malgré ces lacunes, il occupe une très grande place dans l'histoire générale de la civilisation : il a fait passer l'hégémonie musicale à l'Italie, jusqu'à l'époque de Bach ; rayonnant dans toute l'Europe, il a exercé une influence tyrannique jusque dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Il dut une bonne partie de son prestige à la virtuosité et à la supériorité incontestable de ses chanteurs et de ses cantatrices ; parmi les plus célèbres, il faut citer : VITTORIA TESI (1690-1775 ; voix de contralto très étendue), particulièrement dramatique dans les rôles d'homme qu'elle aimait à jouer, et qui sur le théâtre de Vienne, dans la *Didone* de Jomelli, parut encore à l'âge de soixante ans ;

FAUSTINA BORDONI (mezzo-soprano) rivale de la Cuzzoni, applaudie avec enthousiasme pour son talent et sa beauté, à Vienne, à Londres où elle fut amenée par Hændel, à Dresde, à Venise; FRANCESCA CUZZONI (soprano), amenée aussi à Londres (1722-1728) par Hændel, applaudie ensuite à Hambourg et Stuttgart; la BULGARELLI, la SANTA-STELLA, la DURASTANTI, la STRADA, la MINGOTTI (toutes dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle). — Parmi les grands chanteurs, il faudrait d'abord citer presque tous les compositeurs d'opéras, qui furent maîtres de chapelle, exécutants, professeurs, et parfois acteurs fort appréciés. Il y a aussi le groupe des castrats, que la méfiance de l'Église à l'égard des femmes fit substituer, surtout à Rome, aux actrices. L'un d'entre eux obtint de véritables triomphes en Italie, en Angleterre et en France : c'est le napolitain CAFARELLI, élève de Porpora, qui termina sa carrière à Paris en 1750.

## Bibliographie.

**Pour Peri : réédition d'*Euridie* par GUIDI (Florence, 1863), morceaux détachés dans KIESEWETTER (*Schicksale und B. etc.*), dans GEVAËRT (*Les Gloires d'Italie*, n° 7), AMBROS (Hist. t. IV), et dans le florilège d'ALESSANDRO PARISOTTI, *Libro terzo di Arie antiche a una voce* (Milan, Ricordi. Le vol. s'étend jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle). — Pour Caccini : fragments du *Rapimento di Cephale* dans Kiesewetter (libr. cit.), des *Nuove Musiche* dans GEVAËRT (*Les Gloires*, Paris, 1868, n<sup>os</sup> 1 et 39), et d'*Euridice* dans les *Public. älterer Musikwerke* par ROB. EITNER (1881). — Pour Monteverdi : rééditions de l'*Orfeo*, avec résolution de la basse chiffrée, par EITNER, 10<sup>e</sup> vol. des *Public. der Ges. f. Musikforschung*; par VINCENT D'INDY (Paris, Durand). Dans le 2<sup>e</sup> vol. (Leipzig, 1904) de ses *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*, HUGO GOLDSCHMIDT a donné : le texte complet, sans réalisation de la basse, de l'*Incoronazione di Poppæa*, une étude critique sur ce texte, le livret (de Busenollo), et une introduction où la pièce est analysée. — Fragments de Cavaliere, *Anima e Corpo*, dans BURNEY et KIESEWETTER; de Gagliano, Belli, Vitali, dans GEVAËRT, n<sup>os</sup> 8, 23, 47, des *Gloires*; de Vecchi, *Anfiparnasso*, dans ADRIEN DE LA FAGE (*Essais de Diphtérogr. music.*, Paris, 1864). De Cavalli, dont la Bibl. S. Marc, à Venise, possède le plus grand nombre de manuscrits (26 opéras), des fragments sont reproduits par HUGO GOLDSCHMIDT dans les *Monatshefte f. Musikgeschichte*, 1893; de Cesti, *Il Pomo d'oro* (Prologue, Actes I, II, IV) a été réédité dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* (3<sup>e</sup> vol., 1896), avec une importante introduction par GUIDO ADLER. Des extraits d'Al. Scarlatti sont dans les recueils déjà cités de Gevaert, Parisotti, Eitner...**

**Ces indications forcément succinctes pourraient être complétées par la bibliographie contenue dans les ouvrages suivants : R. ROLLAND, l'*Opéra en Europe avant Lulli* (1895); A. HEUSS, *Die Instrumentalstücke der Orfeo* (1903); PICAVARDI, *Cl. Monteverdi* (Milan, 1906); HERMANN KRETZSCHMAR : *Weiter Beiträge zur Geschichte der Venetianischen Oper* (*Jahrbuch der Musik Bibl. Peters für 1910*, Leipzig, 1911).**

# CHAPITRE XXXIV

## LE RAYONNEMENT DE L'OPÉRA ITALIEN EN EUROPE

Diffusion de l'art italien. L'opéra à Vienne; J.-J. Fux. — Le théâtre lyrique à Munich. — L'art cosmopolite à la cour de Dresde. — L'opéra dans les autres villes importantes. — L'Allemagne du Nord; essais d'un théâtre lyrique national à Hambourg; débuts et échecs. Variété et intérêt des œuvres jouées; Kusser et Keiser. — L'opéra en Angleterre. Les compositeurs jusqu'à H. Purcell. — Avènement de Hændel; double lutte de l'italianisme, d'abord contre l'esprit national anglais, puis contre lui-même.

Dans les pays allemands, en Angleterre, en France, l'opéra dut sa vogue au prestige du nom italien et à la nouveauté d'un genre qui, en satisfaisant au goût pour les spectacles, pour la danse et pour le chant expressif, semblait faire revivre les plus belles histoires de l'antiquité païenne.

Dans les pays allemands, — à Vienne, à Munich, à Dresde, à Berlin, à Hanovre, à Stuttgart, à Hambourg — l'opéra n'a guère vécu que d'emprunts jusqu'à la seconde moitié du XVIII[e] siècle; il y a bien un essai pour constituer un théâtre lyrique national, mais il échoue; le premier opéra en langue allemande avec une musique de Schütz aujourd'hui perdue, la *Dafne* (Torgau, en Saxe, 1627), n'est qu'une traduction ou un arrangement du livret de Rinuccini (par Martin Opitz). Italiens sont les poètes; italiens, les compositeurs; italiens, les architectes et les artistes. Les représentations restent des fêtes de cour, données pendant le carnaval, à l'occasion d'un anniversaire ou d'un mariage princier, dans un théâtre privé, royal ou aristocratique, sans public payant.

A **Vienne**, l'importation de la musique italienne fut particulièrement favorisée par les souverains compositeurs ou grands amis de l'art : FERDINAND III, LÉOPOLD I[er], JOSEPH I[er], CHARLES VI, MARIE-THÉRÈSE.

FERDINAND III (qui a régné de 1637 à 1657), auteur de messes, de motets, d'hymnes, de Sonates, d'un *Drama musicum*, d'un madrigal (cité par Kircher, dans sa *Musurgia*), fit venir à Vienne la première troupe d'opéra italien. LÉOPOLD I[er] (1657-1705), claveciniste distingué, compositeur fécond, auteur de 13 oratorios et de nombreuses pièces insérées dans des ouvrages profanes, prodigua ses encouragements et ses faveurs aux italiens. JOSEPH I[er] (1705-1711), pianiste et flûtiste, fut aussi, à ses heures, compositeur. CHARLES VI (1711-1740), auteur de deux *Miserere* avec accompagnement instrumental, poussait parfois l'amour de la musique jusqu'à conduire lui-même l'orchestre ; il multiplia les représentations, soit à la Hofburg, soit dans son château *Favorita* (aujourd'hui théâtre *Theresianum*), avec le concours de la noblesse : il appela auprès de lui Caldara, Conti, Porsile, la chanteuse Tesi, et porta au plus haut point la vogue de l'italianisme. (M. GUIDO ADLER, professeur à l'Université de Vienne, a donné en 2 vol., 1892-93, un choix des œuvres des trois premiers empereurs-musiciens).

Dans l'histoire de l'opéra italien à la cour de Vienne, genre à peine distinct des *Feste teatrali*, *Componimenti*, *Poemetti* et *Sérénades*, on peut distinguer (jusqu'à la limite un peu conventionnelle que nous avons assignée à la Renaissance), deux périodes : la première, qu'il faudrait peut-être faire commencer en 1642, avec l'*Egisto* de Cavalli, s'étend jusqu'en 1696, date de l'arrivée à Vienne, d'abord en qualité d'organiste, de J.-J. FUX ; la seconde peut être arrêtée à la *Semiramide* de GLUCK (1748).

Des noms jadis illustres remplissent la première période : ANT. BERTALI (né à Vienne en 1605, mort à Vienne en 1669), auteur de *Inganno d'amore* (1653) que la « chapelle » de Ferdinand III joua comme grande nouveauté à Regensburg, et de plusieurs autres ouvrages parmi lesquels une « operetta » ; ANT. DRAGHI (né à Ferrare en 1642), compositeur extrêmement fécond, auteur de 80 opéras de circonstance dépourvus de chœurs, rares en duos, très abondants en « Airs » dont l'accompagnement instrumental est à peine indiqué, et où le comique tient une assez grande place (il y a de lui un opéra sur un texte en espagnol, *Prometeo*, 1669) ; MARC. ANT. CESTI, l'auteur de *La Dori* (1664) et du brillant gala, *Il pomo d'oro* (1666). On joua encore des œuvres de SANCES (né à Rome vers 1600, mort à Vienne en 1679), ABBATINI (qui, le premier, dans l'opéra-bouffe,

employa l' « ensemble-final »), Sartorio (un des principaux représentants de l'opéra vénitien après l'époque de Cavalli et de Cesti), Tosi, Al. Scarlatti, Pasquini, Bernabei, Steffani, les deux Bononcini...

J. J. Fux mérite une place d'honneur, moins à cause du mérite réel de ses œuvres de théâtre que de la célébrité et de l'autorité attachées à son nom. Il a écrit huit opéras de circonstance, destinés à fêter une naissance, un anniversaire, un mariage. Celui de ces ouvrages qui eut le plus d'éclat est *Costanza e fortezza*, joué à Prague en 1723, pour le couronnement de Charles VI comme roi de Bohême. La représentation fut donnée dans un amphithéâtre contenant 2000 spectateurs et dura de huit heures du soir à une heure du matin : les chœurs étaient de 100 exécutants; Caldara dirigeait un orchestre de 200 musiciens, parmi lesquels on voyait de grands artistes tels que le violoniste Tartini et son élève Graun, le flûtiste Quanz, le virtuose du théorbe Fr. Conti qui composa 15 grands opéras pour des solennités de moindre importance; parmi les chanteurs était le célèbre castrat Carestini. Jusqu'à la mort de Fux (1741) la plupart des compositeurs italiens furent joués à Vienne. Ce goût de l'italianisme se perpétuera dans les opéras bouffes de Paesiello, de Cimarosa, et jusque dans les chefs-d'œuvre de Mozart.

A **Munich**, l'histoire de l'opéra italien pourrait être divisée en deux périodes : la première irait de 1657, date de l'ouverture du premier théâtre d'opéra, jusqu'au commencement du règne de Max-Joseph (1745); la seconde, qui est la plus brillante, s'étendrait jusqu'aux premières représentations de Gluck (*Orphée* en 1773) et de Mozart (*La finta Giardiniera* en 1775; *Idomeneo* en 1781).

L'opéra fut ouvert en 1657 avec un *Oronte*, bientôt suivi d'un *Erinto* (1661) et de *la Pretentioni del Sole* (1667), œuvres dont les paroles seules ont été conservées, de Kaspar von Kerl (1627-1693), saxon d'origine, organiste important du xvii^e siècle, compositeur de formation italienne, ayant étudié à Vienne (sous la direction de Valentini, maître de chapelle de la cour), et à Rome (où il connut Carissimi et Frescobaldi). Après lui, de purs italiens sont au premier plan : Ercole Bernabei, maître de chapelle du prince-électeur de 1774 à 1787; son fils Antonio (auteur de *Li Dei festeggianti*, 1683); Agostino Steffani, dont un seul opéra joué à Munich a été conservé :

*Marc Aurelio* (les deux premiers actes sont remplis de ballets; le troisième contient une scène bouffe); PIETRO TORRI, son élève, qui écrivit pour Munich 26 opéras (de 1690 à 1736); PORTA, PORPORA, etc... A la même époque, on fêta (avec le célèbre ténor de Bonn, ANTON RAAFF, les chanteuses italiennes DURASTANTI, BORDONI, MERIGHI, et les castrats BERNACCHI, FARINELLI, CARESTINI. — En 1753, sous le règne de Max-Joseph, musicien exécutant et compositeur, fut ouvert un nouveau théâtre d'opéra avec le *Catone in Utica* de FERRANDINI; on joua des œuvres de BERNASCONI (italien né à Marseille en 1706, auteur de 21 opéras écrits pour Vienne, Venise, Turin, Munich où il succéda à Porta comme maître de chapelle en 1755), GALUPPI, JOMELLI (le fécond représentant de l'école napolitaine), TRAETTA, SACCHINI...

A **Dresde**, l'opéra italien fit sa première apparition avec le *Paride* de BONTEMPI, en 1662, pour le mariage de la fille du prince-électeur; il ne régna pas d'une façon continue dans une cour où l'art français, belge, allemand, fut si souvent en honneur. Dresde, surtout au début du XVIII[e] siècle, est le lieu de rencontre des plus grands artistes de l'Europe; c'est là qu'on applaudit les violonistes VOLUMIER (un belge venu de Berlin en 1709) et PISENDEL, élève de Vivaldi, le flûtiste français BUFFARDIN et le flûtiste allemand QUANZ, futur maître du roi Frédéric, le luthiste improvisateur SYLVIUS WEISS, de Breslau, l'organiste PETZOLD, le claveciniste HEBENSTREIT, le contrebassiste de Bohême ZELENKA, le corniste HAMPEL, les BESOZZI, hautboïstes, le joueur de viole de gambe ABEL, et toute une pléiade de chanteurs; c'est à Dresde que Bach et Hændel faillirent se rencontrer et manquèrent la seule occasion qu'ils aient jamais eue de se voir. L'opéra italien fut importé en 1667, avec la « fête théâtrale » *Il Teseo*, pour l'inauguration de la « maison de Comédie »; il s'établit à demeure en 1685, sous Georges III, avec PALLAVICINO, de Brescia, qui apporta aux saxons la fin de son théâtre vénitien; il fut particulièrement brillant sous le règne de Frédéric-Auguste I[er] (1694-1733) et jusqu'à la guerre de Sept ans (1756-1763) : les compositeurs qui entretinrent sa vogue sont LOTTI, RISTORI, HASSE, MINGOTTI, LOCATELLI, PORPORA.

Muni d'une autorisation régulière des procurateurs de Venise, Lotti vint à Dresde en 1717, avec sa femme, la chanteuse SANTA-STELLA, et d'autres artistes (Senesino, Guicciardi, Veracini...); il fit l'ouverture du nouveau théâtre d'opéra avec son *Giove in Argo* (1719). Le

bolonais Ristori, maître de chapelle à la cour de Dresde, fit jouer des opéras-bouffes, *Calandro* (1726), *Don Chisciotte* (1727). En 1731 parut le fécond Hasse, qui, sauf une légère interruption, règne à Dresde pendant trente ans; il était de Hambourg, mais il écrivit des opéras italiens : il débuta avec *Cleofide* et *Alessandro nell'Indie* et ne donna pas moins de 25 drames lyriques (sur des livrets de Métastase), où sa femme, la chanteuse Faustina, tint les rôles principaux. Mingotti amena en 1746 une troupe italienne qui venait de Hambourg; Locatelli, à partir de 1747, joua des œuvres de Galuppi, et Porpora, en 1748, vint succéder à Hasse dans les faveurs de la cour.

**Berlin** fut en retard; c'est seulement en 1700 que des représentations y sont données en langue italienne et en langue allemande. Frédéric, roi de Prusse depuis 1701, fit jouer à sa cour *La festa del Hymeneo*, musique d'Ariosti, et, en 1703, le *Poliphem* de Bononcini. Sous Frédéric-Guillaume I[er] (1713-1740), la musique fut proscrite comme les autres articles de luxe, pour reparaître sous le roi flûtiste Frédéric II, ami des formes italiennes.

A **Hanovre**, où la grande-duchesse Sophie apparaît, au XVII[e] siècle, entre le philosophe Leibniz et le poète italien Mauro, un Opéra fut inauguré en 1689 avec l'*Henrico Leone* de Steffani, l'aimable compositeur d'arias, de duos et d'ouvertures à la française. Steffani fit aussi jouer ses opéras à **Brunschwick**, où s'ouvrit, en 1691, un théâtre qui après avoir admis les Allemands et les Italiens, se consacra à ces derniers au milieu du XVIII[e] siècle. A **Stuttgart**, foyer artistique de l'Allemagne du Sud, les charmes du récitatif et de l' « air » italiens furent introduits (de 1698 à 1704) par le maître de chapelle JOH. KUSSER, qui venait d'opérer à Hambourg, et qui organisa les représentations de l'art nouveau, assez pâles jusqu'au moment où JOMELLI, nommé premier maître de chapelle en 1754, remania pour la cour du Wurtemberg de vieux opéras italiens.

C'est à **Hambourg**, foyer de l'activité du nord, qu'on peut voir le plus clairement les vraies causes qui firent pénétrer et rayonner l'opéra italien dans le monde germanique. La grande cité hanséatique voulut créer un opéra national; elle échoua : l'art italien fut alors importé pour réparer cet échec.

Hambourg était dans des conditions éminemment favorables à la naissance d'un art original. Beaucoup plus à

l'abri que les autres villes allemandes des ravages de la guerre, riche, amie des arts, fière de sa liberté, elle ne laissait pas de ressembler à Venise, dont elle eut d'ailleurs l'ambition d'égaler l'éclat. La musique y fut très en faveur et brillamment représentée au XVII^e siècle par des artistes de tout ordre : le célèbre cantor, hautboïste et compositeur JOSEPH SELLE (1599-1663), directeur de la musique (depuis 1637) dans les cinq églises principales de la cité, et CRISTOPH BERNHARD (1628-1692), qui lui succéda comme cantor de 1664 à 1674; le compositeur violoniste JOHANN SCHOP (directeur de la musique du Conseil en 1621); des organistes de grand renom, comme MATHIAS WECKMANN (1621-1674), SCHEIDEMANN (né vers 1596), JAN REINKEN (1623-1722), qui, auprès de JÉROME PRETORIUS (1560-1629) et de son père, avaient appris « l'art néerlandais ». C'est là que fut fondé (en 1668), le *Collegium musicum,* société d'amateurs et de professionnels qui se réunissaient dans le réfectoire du « Dôme » et y faisaient de la musique, non pour un public, mais pour soi, avec un esprit tout artistique et désintéressé. Ce qui distingue Hambourg des villes italiennes, c'est que, dans celles-ci, tout l'art nouveau du théâtre fut d'origine aristocratique et constitua une sorte de privilège princier, tandis qu'à Hambourg c'est la bourgeoisie qui est à la tête du mouvement et qui, entraînant les gens du peuple, les fait participer à l'action lyrique : il n'y a pas seulement, pour soutenir les frais d'une représentation, de riches commerçants ou des magistrats comme Schott, le mécène-impresario; la direction d'une entreprise théâtrale semble inspirée d'une constitution républicaine : elle appartient à une société de citoyens qui se sont réunis pour le plaisir de jouer la comédie, de chanter et de danser. L'art du chant étant encore peu avancé en Allemagne, on recrutait des chanteurs, d'ailleurs médiocres, un peu partout et où on pouvait; parmi les artistes, il y avait des hommes d'église, des étudiants, des industriels, des jeunes filles de familles bourgeoises, des femmes du peuple, des marchandes de poisson... A celui ou celle qui a une belle voix, mais ne connaît pas une seule note de musique (comme la Conradi), on a la patience d'apprendre un rôle par simple audition. On ne veut pas entendre parler des castrats, des *Welschen*

*Kapaunen*, comme les appelle Mattheson. (Ce mot fâcheux de *Kapaunen* était assez souvent employé pour désigner les chanteurs mutilés. Ainsi, lorsque Melani vint en France en 1644, un libelle italien disait : comment ce chapon italien va-t-il faire le coq gaulois?... *come può stare che un cappon canti da gallo*?...)

Le terrain était excellent; que manqua-t-il pour y faire fleurir un art lyrique original? *un* génie, un Monteverde, un de ces hommes qui font aboutir les tendances d'un groupe social après les avoir concentrées en eux. Le 2 janvier 1678 s'ouvrit, sur le marché aux oies, le « théâtre d'Opéra », dirigé, avec un certain nombre de bourgeois, par le licencié Lütjens, l'organiste Reinken et le juriste Schott, qui resta l'âme de l'entreprise jusqu'à sa mort (1702). On n'avait nullement le désir de faire autre chose que ce qu'avaient fait les Italiens soixante ans auparavant; mais le point de départ des idées fut différent. Sous le titre *Singspiele*, (comédies chantées), on joua *Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*, Adam et Ève, ou la création, la chute et le relèvement de l'homme » : admirable sujet d'action lyrique, si on avait eu d'autres ressources vocales et instrumentales que celles dont on disposait! Le livret était du poète de cour Richter; la musique, du compositeur Johann Theile, très distingué, mais dont le talent était le contraire de ce qui convenait au théâtre : c'était un élève de Schütz que ses contemporains appelaient « le père des contrepointistes ». L'année suivante on produisit encore des *Singspiele* dont la Bible fournissait les sujets : *Michal und David*, *Esther*, *die Geburt Christi*, etc. Bientôt après, on se mit à jouer, d'abord dans des traductions, puis dans l'original, des pièces françaises et italiennes. Un essai d'opéra allemand original, *Cara Mustapha* (ou *Le siège de Vienne*, 1686), fut sans lendemain. En 1689 on joua *Acis et Galathée*, musique de Lulli et Colasse; l'année suivante, en italien, la *Schiava fortunata* du florentin Cesti. Le coup de barre décisif vers l'art étranger était donné.

La musique des « Singspiele » joués pendant les 15 premières années est perdue. Les livrets ont été conservés. De 1688 à 1702,

l'auteur, ou arrangeur principal, est Christ.-Heinr. Postel. Ces livrets sont franchement mauvais : la préoccupation d'adapter les textes de la Bible à l'esprit populaire aboutit à des platitudes qu'aggrave souvent l'emploi du patois allemand. Avec Theibe, les compositeurs de la première période sont STRUNGK (1640-1700), violoniste de talent admiré par Corelli; après avoir dirigé la musique à Hambourg (1678-1683), il fut maître de chapelle à Brunschwig, Hanovre, Dresde; JOH. WOLFG. FRANCK, à la fois médecin, chef d'orchestre et violoniste, qui, de 1679 à 1686, donna 14 opéras à Hambourg; FÖRTSCH, médecin aussi et musicien amateur.

En 1693, la direction de l'opéra de Hambourg passa aux mains de JOH. SIGM. KUSSER (né à Presbourg en 1660, mort à Dublin en 1727), qui pendant six ans avait été, à Paris, l'ami intime de Lulli. Il débuta avec l'opéra *Erindo* (texte de Bressand), suivi d'un certain nombre de pièces, dont une seule, *Jason* (jouée à Brunschwig en 1692, à Hambourg en 1695), est restée, en manuscrit. Il introduisit, sous forme de traduction en allemand, les opéras italiens, en particulier ceux de Steffani déjà joués à Hanovre. Son rôle le plus utile fut, grâce à son énergie et à son caractère, d'éduquer et de discipliner l'orchestre, de former des chanteurs, de mettre de l'ordre et du soin dans tous les détails d'une représentation. Ce fut « un second Lulli »; Mattheson l'appelle « un chef modèle ».

Quelques morceaux de son opéra *Ariadne* (Brunschwig, 1699) furent publiés à Nuremberg, en 1700, sous le titre « *Helikonische Musenlust* »; et à Stuttgard (même année), six ouvertures avec le titre « *Composition de musique suivant la méthode française* ».

Kusser eut pour élève et pour successeur un musicien qui est une figure importante dans l'histoire de l'art et qui représente l'opéra de Hambourg arrivé à la période la plus brillante : REINHOLD KEISER. De 1695, date du départ de Kusser, à 1717, au milieu de vicissitudes qui lui firent connaître les joies de la gloire et les menaces de la faillite, Keiser fut à la fois fournisseur de pièces, directeur et chef d'orchestre : il a écrit 116 opéras de genres divers, sérieux, comiques, savants, populaires, dont le sujet était emprunté tour à tour à la mythologie, à l'histoire, à la vie contemporaine allemande, et dont la grâce mélodique, louée avec raison, doit être attribuée en partie à l'influence italienne

(surtout à celle de Steffani) : le récitatif, assez souvent remplacé par le simple *parlé*, et les *arias* à forme strophique avec *da capo*, y tiennent la plus grande place; les duos, comme les airs eux-mêmes, sont tantôt en allemand, tantôt en italien. Les ouvertures et les « symphonies » ne sont pas écrites d'après le principe de l'imitation, mais ont du mouvement, du rythme, du charme; dans les dernières œuvres, l'instrumentation est assez riche et colorée; les danses, assez nombreuses. En tout cela, apparaît un art facile, superficiel, mais séduisant. « Lorsque, dit Chrysander, en suivant le cours de l'histoire de la musique allemande, on arrive à Keiser, on a comme la sensation soudaine d'une poussée de printemps. » (*Hændel*, I, 80.) Mattheson loue sans réserve la grâce, la spontanéité charmante de tout ce qu'écrit Keiser. Son abondance et ses qualités aimables l'ont fait appeler le « Mozart de l'ancien opéra allemand ». Il lui manqua cependant une qualité qu'avait Mozart et qu'ont eue les grands maîtres italiens : la puissance dramatique, et toutes les parties sérieuses du vrai musicien de théâtre. Il n'avait pas de sévérité pour lui-même; c'était un instinctif, un « prisonnier de la nature » (*Züchtling der Natur*, comme l'appelle dédaigneusement Telemann). Un autre défaut l'empêcha d'être le compositeur de progrès qui ouvre une voie nouvelle : il eut le tort de trop sacrifier à l'esprit du public hambourgeois, alors très amateur de luxe, de costumes, de décors, de mise en scène, presque aussi épicurien que celui de Venise, dont il partageait les goûts. Vivant dans le luxe, non sans faste et sans mollesse, il se laissa entraîner à flatter les tendances licencieuses de la multitude, à tel point qu'en 1725 son opéra *die Hamburger Schlachtzeit* (le 107e !, sur un livret de Prätorius), parut choquant et fut interdit par le Sénat.

Keiser avait sur l'art dramatique des idées excellentes, si l'on en juge par la préface de *La fedeltà coronata* (1706); mais cette préface, comme tant d'autres, ne représente qu'un état d'imagination : elle est loin de s'accorder avec l'œuvre réelle du même artiste. Le théâtre lyrique de cet italien de Hambourg est assez mêlé. Il comprend des œuvres de tendances nationales et populaires comme *Störtebecker* (1701), histoire de brigand avec exécution capitale et

effusion de sang sur la scène; *die leipziger Messe* (ou *le Bon vivant*), 1710; le *Hamburger Jahrmarkt*, où abonde le patois allemand et qui eut un gros succès (en 1725); une féerie, *Nebukadnezar* (1704), où on exhiba des bêtes féroces; une pièce cosmopolite, *le Carnaval de Venise* (1707), écrite en diverses langues; une comédie à ariettes, *Jodelet* (1726), et toute la série des opéras italiens : après *Mahmud II*, le premier opéra écrit pour Hambourg (1696), on peut citer *La forza de la Virtù* (1700), que Keiser publia lui-même en partition pour piano (1703); *Pomona* (un acte, 1702), qui ne contient pas moins de 28 airs; *Octavia*, *Masaniello*, *Desiderius*, *Arsinoë*, *Crœsus*, dont les autographes sont à la Bibliothèque de Berlin... Le dernier de cette longue série est *Circe* (1734). R. Eitner a réédité *Jodelet* dans les Publications de la *Gesells. f. Musikf.*; de nombreux fragments de Keiser sont cités par Lindner, dans *Die erste stehende deutsche Oper* (Berlin, 1855).

Dans cet opéra de Hambourg, à la fin du XVII^e et au commencement du XVIII^e siècles, apparaît, à défaut de génie, une remarquable activité : les reprises sont assez rares; les nouveautés abondent. A côté de Keiser, sans parler de Hændel qui débute en 1705 avec son *Almira*, il y eut Joh. Phil. Krieger (dont les premiers ouvrages sont de 1694); Mattheson, auteur des *Pléiades* (1699), de *Porsenna* (1702), de *Cléopâtre* (1704); d'autres compositeurs aujourd'hui oubliés : Bronner (1666-1724), organiste qui participa à la direction de l'opéra de Hambourg, et lui donna un *Echo et Narcisse*, une *Vénus*, un *Procris et Céphale*, une *Mort du grand Pan*, une *Bérénice* et (en 1715) *La ville de Hambourg*; Joh. Christ. Schieferdecker († 1732), organiste et accompagnateur; Gottf. Grünewald, chanteur, auteur d'un *Germanicus* (joué pour la première fois à Leipzig en 1704); Christ. Graupner, qui écrivit pour Hambourg *Didon* (1707), *La Noce comique* (1708, en collaboration avec Keiser), *Hercule et Thésée* (1708), *Antiochus et Stratonice* (id.), *Bellerophon*, etc.; Joh. Geor. Conradi, chef d'orchestre, auteur de 7 opéras parmi lesquels un *Charlemagne* (1692), une *Destruction de Jérusalem* (1692), un *Genséric* (1693). Le choix de ces sujets divers indique des tendances dont quelques-unes auraient pu aboutir à constituer un art original; malheureusement, la forme resta médiocre.

L'opéra est loin d'avoir eu en **Angleterre** le même éclat qu'en Italie et en France; il n'y fut jamais populaire et ne sut aboutir à aucun résultat durable, soit en s'adaptant franchement à l'influence étrangère, soit en réagissant avec une originalité suffisante pour créer un théâtre lyrique national. Cependant, l'évolution qui eut son point de départ dans les fêtes de cour et dans le goût de la monodie accompagnée avait très bien commencé. Le « mask » de la première moitié du XVI^e siècle aboutit (à l'époque d'Elisabeth, 1533-1603) au vrai drame, qui, lui-

même, contient en germe l'opéra. De plus, à s'en tenir simplement aux dates, il faudrait attribuer aux Anglais le mérite d'avoir remis en honneur la monodie. L'opuscule de Caccini, *Nuove musiche*, qui passe pour être la première profession de foi de l'art nouveau, est de 1602 ; mais, dès 1601, Robert Jones, luthiste virtuose, avait donné son « Premier livre d'airs » (*The first book of Ayres*; le second livre parut la même année, et le troisième en 1608), en proclamant que son travail était le premier du genre. En cette même année 1601, le médecin-poète-musicien Thomas Campion et Philipp Roseter, luthiste de la chapelle royale de Londres, publièrent un recueil analogue (*A book of Ayres set foorth to be soing to the Lute, Orpharion and Base Violl*). Que manqua-t-il donc aux Anglais pour produire des œuvres comme les deux grands peuples latins? peut-être une religion moins rigoriste. Le puritanisme fut un sérieux obstacle, un peu comme à Rome l'autorité du pape; c'est en rusant avec des arrêts officiels, que l'opéra réel put faire à Londres sa première apparition.

En septembre 1642, le Parlement avait décrété la fermeture des théâtres et interdit les représentations dramatique; ce veto fut renouvelé en 1647 et persista jusqu'à la restauration, en 1660. Le « mask » n'était pas mentionné parmi les genres proscrits, mais n'existait déjà plus comme divertissement de cour. Le premier opéra joué à Londres semble n'avoir été qu'un moyen de tricher avec la loi pour faire reparaître, sous un titre équivoque, nouveau, sans analogie avec les œuvres déjà connues, le drame condamné par le puritanisme. C'est ainsi qu'en 1656, à Rutland House, le librettiste Davenant fit jouer, non sans s'être assuré au préalable la connivence ou appui de personnages influents, un divertissement bizarre qui consistait en *déclamations et musique à la manière des anciens* (*The first Days Entertainment.... by Declamations and Musick*, *after the manner of the Ancients*).

Après une ouverture, puis un prologue pleins de prudence, où l'auteur, timidement, veut faire excuser sa hardiesse de paraître en public, Diogène et Aristophane paraissent dans des rostres dorés et exposent, comme dans une réunion contradictoire, les avantages et les inconvénients de l'opéra. Diogène représente les puritains,

Aristophane les « honnêtes gens ». Après ces deux « déclamations » paraissent des chanteurs qui, accompagnés par l'orchestre, chantent quelques strophes « où la sérénité et la sagesse des poètes est opposée à l'inquiétude maussade de Diogène et de ses disciples ». Suivent deux autres « déclamations » où un parisien et un habitant de Londres font l'éloge enthousiaste des deux capitales; chaque discours est précédé d'une musique appropriée à la nationalité de l'orateur. Les compositeurs de cette œuvre de circonstance étaient Henri Lawes (célèbre musicien qui avait déjà collaboré à des masks tels que le *Comus* de Milton, le *Cœlum Britanicum* en 1634, et le *Triomphe du prince d'Amour* en 1636); Colman, docteur ès musique de Cambridge, le Captain Cook et G. Hudson.

Ce premier et bizarre essai devait être, selon le mot de l'auteur, « l'étroit sentier qui conduit aux champs élyséens de l'opéra ». Le succès fut assez grand. Trois mois après, avec de nouvelles précautions pour éviter l'usage des termes défendus, Davenant donna le *Siège de Rhodes*, pièce dont le curieux sous-titre était ainsi rédigé : *Représentation selon les règles de l'art de la perspective dans le décor, avec des paroles chantées en récitatif.* Parmi les chanteurs se trouvèrent l'un des auteurs de la musique, Edward Coleman, sa femme, qui fut probablement la première anglaise paraissant sur une scène publique, et Purcell, le père du grand compositeur. Au fond, Davenant ne songeait qu'à la restauration du drame; à cette préoccupation se rattachent *La cruauté des Espagnols au Pérou* (1658), l'*Histoire de Sir Francis Drake* et *Le mariage d'Océan et de Britannia* (1659), présentés sous le nom d' « opéras ». La musique n'en a pas été conservée.

En 1660, Charles II remonta sur le trône, et l'influence de la musique française devint aussi grande que celle de la musique italienne. Il faut aller jusqu'en 1685, — si l'on néglige des pièces de genre hybride, difficiles à classer — pour trouver un nouvel opéra anglais, *Albion et Albanius*, de Dryden et Grabut.

Dans la préface de cet ouvrage, le poète définit ainsi l'opéra : « c'est, dit-il, une histoire poétique, une fiction représentée à l'aide de la musique vocale et instrumentale, rehaussée de décors, de machines et de danses. Les personnages supposés de ce drame musical sont en général surnaturels, c'est-à-dire les dieux, les déesses, les *héros* qui en descendent et qui seront à un moment donné comptés parmi eux. Le sujet, dépassant les limites de la

nature humaine, admet ces actions merveilleuses et surprenantes que les autres pièces rejettent... ». — « J'ai dit, écrit-il encore, que les personnes représentées dans les opéras sont en général des dieux, des déesses, les héros qui en descendent et que l'on suppose être l'objet de tous leurs soins. Cela n'empêche pas d'introduire parfois, sans nuire à la grâce du spectacle, des personnages plus modestes, surtout s'ils appartiennent à ces premiers siècles que les poètes appellent l'âge d'or, quand, en raison de leur innocence, ces heureux mortels étaient supposés entretenir avec les dieux des relations plus intimes. L'on pourrait, par exemple, fort bien admettre des bergers, car leur vocation est innocente et heureuse entre toutes ; les loisirs de leur doux métier leur laissent tout le temps de composer des vers et d'être amoureux, et, sans un peu d'amour, il n'y a point d'opéra possible. »

Si l'on songe que les Grecs ne firent d'abord paraître sur leur théâtre que des personnages « surnaturels », des « dieux » et des « déesses », et que, d'autre part, la tragédie du siècle de Louis XIV était réservée aux « héros » (par opposition à la comédie où paraissaient des bourgeois), on reconnaîtra que cette conception de l'opéra est conforme à la fois aux idées grecques et à celles de l'entourage de Lulli. Le texte cité réclame le droit d'introduire sur la scène lyrique des « personnages plus modestes », par exemple des bergers (appartenant à l'âge d'or!) ; vœu excellent, qui semble d'abord anticiper sur un réalisme lointain, mais qui, brusquement, tourne court et revient en arrière : il peut être rattaché à la « pastorale » qui, en Italie et en France, précéda l'opéra.

Purcell est regardé par beaucoup de ses compatriotes comme représentatif du génie artistique de cette époque.

Henry Purcell naquit à Londres en 1658. D'abord enfant de chœur, élève de Cook, de Humphrey (qui était venu à Paris étudier la musique de Lulli), et de Blow, il fut à vingt-deux ans organiste de Westminster, puis de la chapelle royale. C'est à partir de 1675 qu'il écrivit pour la scène, interrompant ce mode d'activité par des compositions religieuses. On lui doit une dizaine d'opéras (ou d'œuvres qui, en forçant un peu le sens des mots, peuvent être ainsi appelées) : *Didon et Enée* (1675), *Timon d'Athènes* (1678), *Les prophétesses* (ou *Histoire de Dioclétien*), *Le roi Arthur* (1691), *Le nœud gordien* (id.), *La reine des Indes* et *L'empereur des Indes* (1692), *La Reine des fées* (*The fairy Queen*, 1692), *Don Quixotte* (1694), *Bonduca* (1695) ; plus la musique fragmentaire de 25 tragédies ou comédies environ.

On a fait à Purcell, après sa mort, les honneurs de Westminster. Chrysander n'a pas craint de signaler en lui un précurseur de Hændel ; et il est certain que de l'un à l'autre (dans le domaine de la composition religieuse), une influence

visible fut favorisée par les circonstances. Il y a à Londres, depuis 1876, une *Purcell-Society*, tout comme en Allemagne une *Bach-Gesellschaft*. En ce qui concerne le théâtre, tout en reconnaissant que les textes publiés sont encore insuffisants, il est difficile de ne pas faire des réserves sur le génie de Purcell. Ce n'est pas un faux grand homme, mais ses œuvres ressemblent à des esquisses. Ce qu'il y a d'abord d'admirable en lui, c'est la richesse et l'abondance de sa production : il est mort à trente-sept ans, sans avoir donné sa vraie mesure et avant d'avoir achevé la moitié d'une carrière qui eût été sans doute aussi brillante que celle des plus grands maîtres. Purcell sentait fort bien tout ce qui manquait à son pays pour produire des chefs-d'œuvre. Dans la préface de *Dioclétien* (1691) il dit qu'en Angleterre la poésie et la peinture sont arrivées à un haut degré de perfection, mais que la musique, encore dans l'enfance, a besoin de se mettre à l'école des Italiens. Déjà, dans la préface de ses Sonates dédiées à la Reine (1683), il avait nettement avoué son dessein d'imiter les plus grands maîtres de l'Italie. D'autre part, l'influence française n'a pas laissé de le toucher. Il est, certes, assez éloigné de l'emphase dans la déclamation qu'on goûtait à la cour de Louis XIV ; il se rapproche néanmoins de Lulli sur plusieurs points : la coupe rythmique de certaines parties dans ses œuvres de début, le caractère un peu maigre parfois de son harmonie, l'usage des danses, le rôle trop effacé de l'orchestre qui, rarement, réalise des tableaux ou des images sonores. Malgré cela, on serait très injuste envers Purcell si on ne voyait en lui qu'un reflet de l'art étranger. C'était une sérieuse et vraie nature d'artiste, ayant, avec le don de la mélodie, le sens du théâtre, comme l'attestent les pièces publiées récemment. La scène de la conjuration dans *Didon et Enée* est très supérieure à la scène du *Jason* de Cavalli qu'on peut lui comparer (celle où Médée invoque les Esprits de l'air). La pièce anglaise, avec le récitatif simplement posé sur une basse qui ne prétend qu'à la correction, contient un autre type de récitatif qui fait grand honneur au compositeur anglais : c'est le récitatif *accompagné*, où Purcell, voulant mettre en relief un épisode qui est le centre de l'action, a donné à l'orchestre un rôle actif, indépendant,

développé. Dans une étude publiée en 1882 (*Allgemeine Musik-Zeitung*, n° 51), Chrysander a cité un exemple de ce genre de récitatif qu'il emprunte au 3e acte de la *Rosaura* d'A. Scarlatti (dont la date est placée entre 1689 et 1692) et qu'il considère comme le spécimen du genre le plus ancien; or *Didon et Enée* est de 1675.

En somme, on trouve en Angleterre, au moins à l'état de commencement ou d'idées en marche, tout ce que nous avons déjà vu en Italie; on y trouve de plus, (soit dans le texte de certaines préfaces, soit dans le choix des sujets) une revendication assez nette du droit à l'originalité, et un effort pour constituer un art national. De cet état d'esprit complexe ne sont sorties que des œuvres équivoques ou inachevées. L'observation s'applique à Henry Purcell, le nom le plus glorieux de la musique anglaise au XVIIe siècle.

Quelques opéras de Purcell peuvent être étudiés dans les publications de la Purcell-Society, qui, en 1907, atteignaient 16 volumes : la musique de *Timon d'Athènes* se trouve dans le IIe, et *Didon* (le seul opéra qui soit chanté d'un bout à l'autre) dans le IIIe; le IXe contient *Dioclétien*. La *Musical Antiquarian Society* (fondée à Londres en 1840) a réédité la musique de *Bonduca* et de *King Arthur*. Edw. Taylor, Geor. Alex. Macfarren, Fr. Rimbault se sont particulièrement occupés de ces éditions. *King Arthur*, qui eut un grand succès, est considéré comme le meilleur ouvrage de Purcell; on peut y signaler : l'ouverture (que partout ailleurs Purcell rend peu originale); la scène du sacrifice païen, le chant de guerre « *Come, if you dare* », la scène des Esprits, les chants et les danses des bergers, le duo des Sirènes, la mélodie « *fairest isle* », dans le mask final.

Avec Purcell finit ce qu'on peut appeler, sauf de légères réserves, la période ancienne, nationale et classique de la musique anglaise. Après lui, l'italianisme domine de plus en plus; certes, il se heurte souvent à des obstacles sérieux : mais, ou bien les œuvres que lui oppose la réaction purement locale sont insignifiantes, ou bien la lutte n'a lieu qu'entre les Italiens eux-mêmes, pour des raisons purement politiques.

La date de 1720 marque le triomphe de l'art étranger; c'est alors qu'est créée à Londres une Académie d'opéra italien. Déjà, en 1705 et 1707, Thomas Clayton (1665-1730) avait fait jouer, non sans succès, une *Arsinoë* et une *Rosamonde* écrites d'après les modèles d'Italie; *Camilla*, de

Bononcini (1706), *Pirro e Demetrio* de Scarlatti (1708), d'autres opéras chantés moitié en italien, moitié en anglais, avaient paru sur la scène; et Hændel avait fait son premier voyage à Londres (1710) en apportant son *Rinaldo*, joué en 1711 au Haymarket-Theatre. A partir de 1720, l'opéra italien règne seul sous la direction, pleine d'épreuves, de luttes et de déboires, du grand musicien allemand. Hændel lui a consacré son activité pendant vingt ans; il en a été à la fois le directeur et le fournisseur, l'impresario et la victime. De 1720 à 1728, période qui fut la plus brillante de l'entreprise, il lui a donné douze opéras dont les meilleurs sont *Radamisto* (1720), *Ottone* (1722), *Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725), *Alessandro* (1726), *Tolomeo* (1728); à la seconde période appartiennent *Lotario*, (1729), *Partenope*, (1730), *Ezio* (1733), *Poro* (1731), *Sosarme* (1732), *Deïdamia* qui fut le dernier de la série (1741). En même temps qu'il créait les œuvres, Hændel, avec une étonnante activité, fit de nombreux voyages en Allemagne et au delà des Alpes pour ramener en Angleterre de grands artistes italiens. Ainsi en 1720 il fit venir de Dresde le célèbre castrat SENESINO (né à Sienne en 1680); il « engagea » la DURASTANTI, ANNA STRADA (collaboratrice qui lui resta fidèle, le jour où tous les autres artistes l'abandonnèrent), la hautaine CUZZONI (qu'il menaça de jeter par la fenêtre, un jour qu'elle se refusait à chanter un air tel qu'il était écrit), et FAUSTINA BORDONI, deux chanteuses célèbres et rivales (pendant la représentation de l'*Astyanax* de Bononcini, en 1725, elles se prirent de querelle sur la scène, scandale qui nécessita la chute du rideau et amena la fin de la saison d'opéra; elles se réconcilièrent un peu plus tard). Tous les artistes de premier plan sont alors des italiens; la chanteuse anglaise Miss ROBINSON (qui épousa lord Peterborough) fut, parmi eux, une pâle figure d'exception.

Soit par goût personnel, soit par passion du succès, Hændel employa toutes les forces de son génie et usa sa santé à faire triompher, de toute façon, l'opéra italien. Il essuya de graves revers, car il fit faillite (en 1737) au théâtre de Covent-Garden, et échappa tout juste à la prison; ses ennemis étaient nombreux et puissamment organisés. Rien n'eût été plus intéressant que de voir la musique nationale

anglaise réagir contre cette invasion de l'art étranger et revendiquer ses droits par des œuvres qui, entre l'opéra italien et l'opéra anglais, auraient maintenu une sorte d'équilibre. L'opposition se montra bien sous deux formes; mais ni l'une ni l'autre n'eurent de valeur sérieuse. La première est celle de l'opéra-ballade, genre qui fait songer à nos premiers opéras-comiques, et où des airs populaires tiennent la plus grande place; il n'est guère représenté que par le *Beggar's opera,* sorte de satire contre la vie sociale et contre l'opéra italien. L'œuvre eut beaucoup de succès, fut jouée à Londres en 1727-8 et fit ensuite le tour de l'Angleterre. Elle était, pour les paroles (69 numéros!), de John Gay, et, pour l'arrangement musical, de Pepusch (né *à Berlin* en 1667, violoniste à l'orchestre de Drurylane depuis 1700). Cet « opéra-ballade » mit à la mode un assez grand nombre d'œuvres similaires, sortes de comédies-bouffes, agrémentées de couplets populaires, auxquelles travaillaient plusieurs musiciens et qu'on remaniait souvent : tel fut le *Devil to pay* (1731) de Charles Coffey, en deux parties : l'une intitulée : *The wives metamorphosed,* l'autre *The merry cobbler* (cette pièce, remaniement d'un ouvrage déjà vieux de trente ans, le *Devil of a wife* de l'acteur Jevon, fut remaniée encore et jouée à Berlin en 1743 et 1752). C'était une tentative intéressante, comme correctif de l'engouement pour l'art exotique; mais rien de durable n'en est sorti.

La seconde forme que prit l'opposition est, au point de vue de la musique anglaise, encore moins intéressante. A Hændel, favori d'une cour impopulaire, la noblesse opposa (à partir de 1720) un autre italianisme, celui de Giovanni Bononcini, qui, après avoir fait applaudir sa virtuosité de violoncelliste à Vienne, quelques opéras à Rome et à Berlin, fut appelé à Londres sous le prétexte de collaborer avec Hændel, en réalité pour le combattre, et avec son *Astarté*, puis sa *Griselda* (1722), vit s'organiser autour de lui une faction intéressée à le soutenir. Au grand maître saxon fut opposé un autre italien qui partagea les triomphes équivoques de Bononcini : Attilio Ariosti de Bologne (1666-1740), virtuose de la viole d'amour, qui pendant son second séjour à Rome (1720-1727) fit jouer et applaudir un *Coriolan* (1723).

Hændel a écrit 46 opéras de valeur inégale, qu'on ne saurait, en toute justice, apprécier par une formule unique. Un génie aussi souple que le sien n'eut pas de peine à s'approprier tous les styles en y ajoutant quelque chose de plus. On n'aurait aucun embarras à signaler dans son œuvre des scènes admirables (comme celle de la folie dans *Orlando*, celle du désespoir de Déjanire dans *Héraclès*, la mort du roi dans *Admeto*, et de Bajazet dans *Tamerlano*...), des pages mélodiques d'une expression profonde et d'une ampleur magistrale. Il serait tout aussi facile de signaler de graves défauts : l'emphase, la monotonie, l'abus des ornements factices. Hændel écrit rarement des opéras avec chœurs (comme *Ariodante, Alcina*); habituellement, il semble vouloir faire briller des chanteurs à la mode par des soli. L'air avec *da capo* règne tyranniquement dans ses opéras; et les « *manieren* », les vocalises, les papillottes et les mouches, — sujet de grosses difficultés pour les interprètes et les éditeurs modernes — les gâtent trop souvent. La muse du drame lyrique a ici une robe à très longue traîne, une coiffure monumentale, des gestes qui s'étalent en rondeurs de paraphes. Est-ce par entraînement de la mode, par sacrifice nécessaire aux exigences de ses contemporains, ou bien par goût personnel et réfléchi que Hændel cultiva l'italianisme avec tant de fidélité? on ne saurait le dire; la réponse à cette question, quelle qu'elle soit, ne saurait exclure de sérieuses réserves sur la valeur générale d'un tel théâtre.

## Bibliographie.

LINDNER : *Die erste stehende Oper in Deutschland* (Berlin, 1855). — ZELLE : *Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper* (Berlin, 1889-1893). — LUDWIG SCHIEDERMAIR : *Zur Geschichte der frühdeutschen Oper* (dans le *Jahrbuch der Mus. Bibl. Peters*, 1910). — VON KÖCHEL : *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien seit 1543* (1869) et *J. J. Fux* (Vienne, 1872). — FR. RUDHART : *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, 1654-1787 (1865). — M. FURSTENAU : *Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* (2 vol., Dresde, 1861-2). — FR. CHRYSANDER : *Geschichte der Hamburger Oper* (dans l'*Allgemeine Musik Zeitung*, 1878-9). — KLEEFELD : *Das Orchester der ersten deutschen Oper in Hamburg* (*Intern. Mus. Ges.*, I, 1900). — HANS SCHOLZ : *Joh. Sig. Kusser* (Dissertation pour l'Université de Munich, Leipzig, 1911). — ROB. EITNER : *Jodelet* (réédition de l'œuvre

de Keiser, dans les publications *der Gesell. f. Musikf.*). — HUGO LEICHTENTRITT : *Reinhard Keiser in seinen Opern* (Dissertation, Berlin, 1901).

W.-H. CUMMINGS : *Henry Purcell* (1889, 2e édit..). — W. BARCLAY SQUIRE : *Purcell's Dramatic Music* (*Intern. Mus. Ges.*, V, 4, 1904). — THE PURCELL SOCIETY (fondée en 1876), t. II : rééditions de *Timon d'Athènes*; t. III, *Didon et Enée*. Ce dernier ouvrage figure avec *King Arthur* et 9 numéros de *Bonduca* dans les publications de THE MUS. ANTIQUARIAN SOCIETY (Londres, 1840-48). — HÆNDEL GESELLSCHAFT (1859-1894, 100 vol. sous la direction de FR. CHRYSANDER) : rééditions des opéras de Hændel. (Les sept volumes de VICTOR GERVINUS, Leipzig, 1892, contenant 390 chants des opéras et oratorios de Hændel ont peu de valeur.) — R. ROLLAND : *Hændel* (Paris, Alcan, 1911), p. 150-165, et la bibliographie donnée à la fin du volume.

## CHAPITRE XXXV

### LA MONODIE EN ITALIE ET EN FRANCE L'OPÉRA FRANÇAIS

**L'air de cour, au début du XVII^e siècle; la cantate monodique en Italie et en France. — Guesdron, Boesset : caractères principaux de leurs œuvres; le groupe de compositeurs dont ils font partie. — Ballets joués en France, de 1592 à 1651. — Fondation de l'Académie de danse. — Premiers essais de comédie ou musique : Perrin, Cambert et ses idées; Sourdéac et Champeron. — La *Pastorale* de Cambert. — Privilège accordé à Perrin. — *Ariane* et *Pomone*. — Echec des tentatives françaises et désordre de la situation au moment où va paraître Lulli.**

Les éléments qui ont concouru à former notre théâtre musical au XVII^e siècle sont nombreux. Le principal est sans doute l'influence italienne qui, après s'être manifestée par des emprunts directs et passagers, en 1645 (représentation de la *Finta pazza*), en 1647 (représentation de l'*Orfeo* de Luigi Rossi), en 1660 et 1662 (représentations du *Serse* et de l'*Ercole amante* de Cavalli), a eu pour consécration la dictature prolongée de Lulli. Mais cette source n'est pas la seule; personnellement, avec ses goûts et ceux qu'il créait autour de lui, Louis XIV a peut-être plus contribué que Lulli à déterminer les caractères essentiels de la tragédie lyrique. Il y a eu aussi — avec l'évolution progressive de l'ancien ballet — le rôle important d'un genre tout voisin (musicalement) de l'opéra : l'air de cour. Il est assez conforme à l'esthétique des réformateurs florentins au début du XVII^e siècle, et presque identique à certaines formes du chant italien : la cantate-solo, le madrigal à une voix et l'*aria*. Il nous faut revenir à ces sources

italiennes et indiquer aussi la vogue de la monodie française, avant de parler du fameux Baptiste. La monodie n'est pas le tout de l'opéra; mais elle en fut d'abord un des principes générateurs, le plus à la mode et le mieux adapté aux idées nouvelles. Il ne faut d'ailleurs pas exagérer la place que les airs de cour doivent occuper dans l'histoire, en tant que soli pour chanteurs, car beaucoup d'entre eux furent aussi écrits à 4 et 5 parties.

Le mot *Cantate*, qui apparaît pour la première fois, dans l'histoire musicale, en 1620, avec le recueil *Cantate ed Arie* d'Aless. Grandi (école vénitienne), éveille dans l'esprit des modernes l'idée d'une composition brillante avec chœurs et orchestre; mais sous l'influence prépondérante de l'opéra qui avait mis à la mode la monodie expressive, la cantate eut d'abord la forme du solo, qu'elle a conservée pendant un siècle environ en régnant à côté du drame lyrique et de l'oratorio. Ses prototypes se trouvent dans les *Nuove musiche* de Giulio Caccini, (édités et réédités en 1601, 1607, 1615), qui contiennent des Madrigaux à *une voix* (avec basse continue) et des *Arias*; type de composition qu'on voit imité ou continué dans les cinq livres d'*Arie* de Landi (1620-1637), dans les *Musiche varie a voce sola* (3 livres, 1633-1641) de Ferrari, et dans les cantates de L. Rossi. Madrigal et Aria : telles étaient les premières formes de la monodie lyrique dans l'Italie du XVII[e] siècle. Elles sont assez différentes. Le madrigal, de caractère plus artistique, est orienté vers la vérité de l'expression telle qu'on la trouve dans le discours déclamé; l'*Aria*, plus voisin de l'art populaire, aime les formes mélodiques beaucoup plus arrêtées. Mais, dans le début, les deux genres sont assez souvent confondus. Ils sont au moins rapprochés l'un de l'autre dans une multitude de recueils. Aussi bien, la terminologie musicale se ressent encore de la même indécision qu'au XVI[e] siècle. C'est ainsi que les compositeurs emploient, sans raison musicale technique, les titres d'*Ottava*, *Sonetto*, *Canzonetta*, *Villanella*, *Scherzo*, pour présenter des œuvres qui peuvent être rattachées tantôt au madrigal, tantôt à l'aria. L'aria se rattache à la tradition : le madrigal appartient au « stile nuovo »; le premier aime la phrase, la carrure, la construc-

tion; le second s'efforce de modeler le discours musical sur le discours déclamé et de créer l'expression juste, sans souci de mettre un lien musical entre les parties dont il est composé. L'un a son foyer de production à Rome, où l'art ancien est conservé; l'autre, dans la révolutionnaire Florence. Telles sont, en gros, les caractéristiques. Le problème, dont certains italiens cherchèrent secrètement la solution, fut de concilier le récitatif pathétique avec la rondeur de la période musicale, et d'associer les deux genres. Cette tentative apparaît dans le second livre des madrigaux de BARBARINO (1607), plus tard dans les recueils de VITALI (livre IV de ses *Arie*, 1622, et livre V de ses *Varie Musiche*, 1625); elle est d'autant plus remarquable en ce dernier cas, que Vitali, dont *l'Aretusa* fut jouée en 1620, était très attaché à la doctrine des compositeurs florentins. Entre les deux formes, aria et madrigal, il y eut influence réciproque, action et réaction de l'une à l'autre, quelquefois évolution progressive. Ainsi, après avoir publié en 1614 des « musiche » dans le style récitatif, RAFAELLO RONTANI vint à Rome, en 1616, et là, sous des influences nouvelles, se transforma en aimable mélodiste se souvenant de l'ancienne villanelle. Par contre, c'est parfois l'aria qui subit l'influence du madrigal et qui brise ses formes un peu conventionnelles et simplistes pour prendre l'allure plus souple de la déclamation (comme dans les « musiche » de BENEDETTI, 1611). On peut dire enfin qu'en certains cas le madrigal arrive de lui-même (exemple : les pièces à une voix de la *Serva armonica* d'Anerio, 1617) à ce que les Allemands appellent la mélodie fermée, *geschlossene Melodie*, et ce que nos classiques résument d'un mot : le *style*. Tel est le mérite supérieur des chants à une voix d'ANDREA FALCONIERI (17 pièces du livre I de *Villanelles*, Rome, 1616).

De bonne heure, la monodie eut un caractère dramatique, comme plus tard la cantate-solo, assimilable à la « représentation » d'une scène. Elle a souvent la forme dialoguée dont le XVI^e siècle avait déjà donné des modèles ou des exemples (mais dans d'autres conditions). Le dialogue *Tirsi e Filli* publié par MEGLI dans ses *musiche* (1602) peut être considéré comme un des premiers modèles du genre. Habituellement, la composition est formée d'une succession

de monologues que termine un duo. Quelquefois, on fait dialoguer quatre voix deux à deux, comme dans *Mirtillo ed Amarilli* de Radesca, ou deux soprani avec une basse, comme dans le dialogue à trois, *Che fai Dori*, de Boschetti; mais, en certaines pièces, le compositeur avertit qu'à l'exécution on peut choisir une seule partie et ramener la polyphonie soit à un duo, soit à une monodie. Tel est le curieux avertissement que Radesca donne au lecteur (liv. v, 1617) : *Benche l'opera sia à tre voci, nondimeno potrà cantarsi a voce sola s'in Soprano, che in Tenore, e anco à due, cioè Soprano e Basso.*

L'Ecole des monodistes florentins est surtout représentée à l'origine du siècle par Caccini, Peri, Gagliano; l'École romaine par Kapsberger, Quagliati, Cifra, Anerio, Landi. — Les premières cantates monodiques en forme de dialogue sont de Barbarino (*Dialogo di Anima e Caronte*), Visconti (*Dialogo sopra la lontananza d'un Pastore*), Anerio (*Anima e Cristo*), Boschetti (*Amante ed Amore*), Bellanda (*Anima e corpo*), Cifra (*Angelo e Maria*), Fornaci (*Eurillo e Lilla*), Quagliati, Gagliano. — M. Eugen Schmitz, reprenant et complétant les études d'Ambros et de Leichtentritt, a donné, pour la période 1601-1625, une liste de 136 recueils de monodies italiennes. Pour la période suivante, innombrables seraient les œuvres à citer. Du seul Al. Scarlatti, le Conservatoire de Paris possède 8 volumes de cantates pour une voix (avec continuo ou violon).

En France, la monodie fut très cultivée, comme l'attestent les nombreux livres d'*Airs de cour de différents autheurs mis en tablature de luth* publiés de 1602 à 1628. Il y a un compositeur qui ne nous est connu que par ses airs de cour, et qui paraît avoir été le maître du genre, durant la période qui comprend les dernières années du xvi[e] siècle, le règne de Henri IV et le début du règne de Louis XIII : c'est Pierre Guesdron.

Chantre de la Chambre du Roi en 1590, il obtint le poste de « Compositeur de la musique » en 1601, après la mort de Claude Lejeune. Il figure sous le nom de Crysile dans le roman du *Grand Cyrus*, où Mlle de Scudéry parle de lui comme d'un « fort honneste homme, connu de toute la cour ». Guesdron semble s'être peu soucié de faire imprimer ses ouvrages. « Il n'était aucunement porté à faire imprimer ce livre, sans les importunités que je lui ay faites », dit son éditeur; il était très modeste. Comme, sur notre route, nous rencontrerons bientôt Lulli, il n'est pas sans intérêt de reproduire ces quelques lignes de Ballard, dans un *Avis aux lecteurs* : « ... son humeur, du
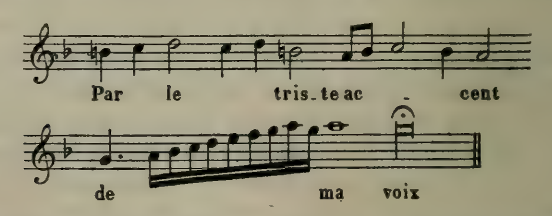
tout esloignée du désir d'une vaine louange, fait qu'il n'a en ces compositions autre but que de servir Leurs Majestés et de complaire à ses amis ». Les contemporains admiraient beaucoup son élégance mélodique : « Le sieur Guesdron, véritablement inimitable en ses sciences... mais particulièrement admiré pour l'invention de ses beaux airs », est-il dit dans un Discours au Roy (*Ballet dansé par le Roy le 29e jour de janvier 1617*). Dans les *Aventures de M. Dassoucy* (1677) un chanteur populaire s'exprime ainsi : « Il est vrai que feu mon père, — à qui Dieu fasse paix! — a chanté mille fois des chansons de Guesdron et de feu Boësset... mais c'est qu'en ce temps-là les poètes parlaient chrétien... Oultre cela, je vous dirai que les airs de ces doctes Amphions estaient si doux, si fins et si achevez, que la beauté du chant excusoit auprès du peuple la force peu entendue des paroles. » En 1668, le vaniteux Bacilly s'irritait de voir les airs de Guesdron encore à la mode : « Ceux qui vont jusqu'aux Airs de M. Guesdron sont d'ordinaire certains vieillards qui, pour l'honneur de leur caducité, sont ravis de citer les ouvrages de leur temps et de les entendre débiter dans le monde, si même ils ne s'émancipent jusqu'à les vouloir chanter et fredonner de leur ton lugubre, moitié menton, moitié mâchoire. » (Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668.)

Guesdron fut célèbre aussi à l'étranger. Il figure dans le recueil de *French Court Aryes*, dédié à la Reine et publié par Edw. Filmer à Londres, en 1629. Le duc de Mantoue, Vincent Gonzague, beau-frère d'Henri IV, se faisait envoyer les airs de Guesdron, dès leur apparition.

Les airs de cour de Guesdron nous sont parvenus sous deux formes : l'une monodique, l'autre polyphonique (chants à 4 et 5 parties, dans les recueils publiés de 1615 à 1618). La seconde forme a presque partout le caractère d'un arrangement, et, malgré sa solennité, ne paraît pas bien supérieure à la première, dont elle alourdit un peu la grâce; elle est d'ailleurs discrètement employée, car, fort souvent, la mélodie principale est accompagnée d'une voix ou deux, les parties accessoires se taisant. Les caractéristiques de ces airs de cour sont la distinction, la clarté, l'originalité rythmique, la convenance exacte de la mélodie et des paroles, au total un ensemble de qualités que, sans crainte de parti pris, on peut appeler *françaises*. Guesdron ignore les théories florentines sur le récitatif; il ne s'applique nullement à faire de la déclamation notée; il n'est pas davantage un imagier sonore cultivant la vocalise imitative ou à la recherche de figures musicales pittoresques; son harmonie est habituellement très simple : mais par

de légères modifications du rythme, du mouvement, de la tonalité, du dessin mélodique, il sait finement traduire tantôt les détails, tantôt la signification générale d'un texte verbal. Son style, d'une variété sobre, a une transparence qui exclut toute idée d'effort, et garde un charme réel. C'est un lyrique très aimable qui, en son genre, fut de premier ordre. Les monodies de Guesdron, si importantes pour l'histoire de la musique et de l'opéra en particulier, se trouvent dans les recueils suivants :
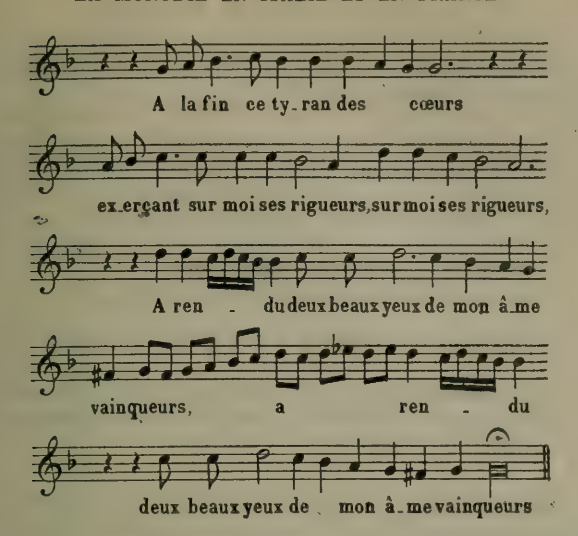
1° *Airs de différents autheurs*, *mis en tablature de luth*, par Gabriel Bataille, à Paris, Pierre Ballard, 1608 (B. N. Réserve Vm7 5647). 1 vol. in-4°, contenant 69 « Airs » plus trois « Psaumes ». Les auteurs ne sont pas nommés; Guesdron y occupe cependant une grande place, comme l'indique Bataille dans la dédicace : « *A Monsieur Guesdron, maistre et compositeur de la musique de la Chambre du Roy.* Monsieur, ce petit mélodieux scadron va vous saluer et rendre hommage : *la plus part porte sur le front le glorieux tiltre d'estre de vos enfants* ». Bataille nous apprend qu'avant 1608, Guesdron avait une réputation quasi universelle : « [Vos enfants = vos airs] s'estoyent espandus par le monde si dignement, que leur harmonie et douceur a forcé d'autres, qu'ils ont rencontrez, non seulement à les honorer, mais encore à les suivre ». Le recueil peut donner une idée assez exacte de ce qu'était, en France, la virtuosité vocale au début du XVIIe siècle. Il s'ouvre par le chant d'un Orphée amoureux qui se plaint de toucher les pierres et les rochers beaucoup plus que le cœur de celle qu'il aime. Voici la fin de l'air, avec la notation de l'original :




La plupart des airs sont des mosaïques de formules en récitatifs; la répétition est rare; le musicien suit le texte littéraire de près.

2° Même titre que le précédent, *Cinquième livre*, par Gabriel Bataille, 1 vol., 72 p. (B. N., *ibid.*, 565). Il contient huit airs de Guesdron. Le style en est heureusement varié. Très simple dans le genre pastoral (*Aux plaisirs*, *aux délices*, *Bergères*, p. 4-5), Guesdron revient à l'air de bravoure quand le sujet est pathétique, comme dans la pièce ci-contre (mesure à trois temps) :

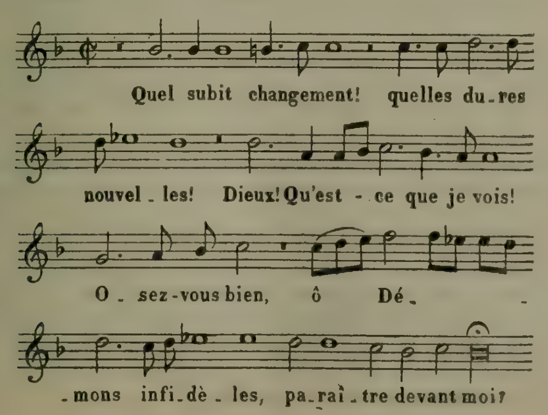
3° Huit livres d'*Airs de cour et de différents autheurs* publiés par P. Ballard, de 1615 à 1628 (B. N. Réserve, Vm7 277), plus un second




recueil, même titre, de huit livres, publié de 1615 à 1628 (B. N., *ibid.*, 277). Ce dernier contient quelques rééditions du précédent, avec *airs*, *récits*, *airs à danser*, *airs à boire*, *airs de ballet*, de nouveaux auteurs.

Ces publications étaient fort à la mode, car à la même date où il éditait le deuxième livre de l'avant-dernier recueil qui vient d'être mentionné, dans le format d'un paroissien de poche (1617), P. Ballard publiait, en format in-4°, le

4° *Septiesme livre d'airs de différents autheurs mis en tablature de luth par eux-mêmes* (B. N. *ibid.* 566). On y trouve (p. 4) un « air » tiré du « Balley du Roy », où Armide se plaint devant des Esprits du brusque départ de Renaud. Guesdron y emploie un style tragique digne des meilleurs maîtres florentins :



Ailleurs (comme dans l'air *Aux plaisirs*), Guesdron a une grâce insinuante et apaisée, un enjouement discret qui font songer à certaines pages de Rameau et de Gluck.

5° Dans le même format, parut en 1618 un *Huitiesme livre* d'*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par eux-mesmes* (B. N. *ibid.* 597). Le recueil débute par un air du Ballet de la Reine (dansé en 1609) où Guesdron dans un compliment au Roi emploie le style large et solennel du futur prologue de la tragédie en musique :

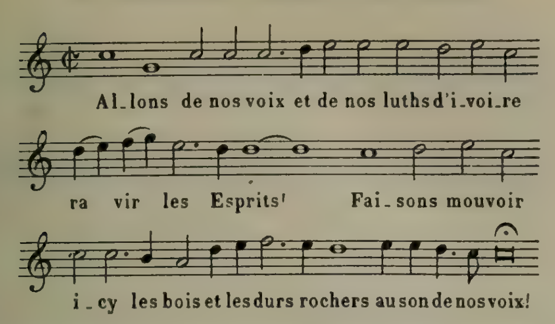
> *Grand Roi, qui portes en tous lieux*
> *Mars en ton cœur et l'Amour en tès yeux, etc.*

Les autres pièces sont de style tantôt galant et sentimental, tantôt tragique.

Les petits volumes oblongs, format de poche, publiés en 1617 et 1618 (B. N. Rés. Vm7 670-672 et 256-262) contiennent les airs de Guesdron à plusieurs parties.

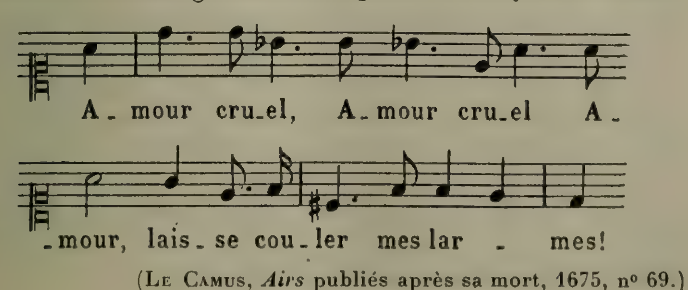
Guesdron prit pour gendre, vers 1610, et plus tard comme successeur auprès du Roi, un musicien d'un mérite au moins égal au sien : Antoine Boesset, sieur de Villedieu. Né vers 1586 (mort en 1643), Boesset fut, comme Guesdron, un très distingué musicien de cour et compositeur de ballets. Une pièce conservée aux Archives Nationales et datée de 1631 lui donne le titre de « Surintendant ». En cette charge, il succédait à Guesdron ; il avait même été désigné par lui, ainsi qu'il le rappelle dans cette phrase au Roy : « ... Comme feu M. Guesdron me substitua en son aage plus avancé, ainsi je donne à Votre Majesté un autre moi-même (mon fils) que j'ay instruit et façonné avec toute la diligence possible » (Dédicace au Roy du 9e livre d'*Airs de cour*, 1642).

Les Airs de Boesset sont insérés dans les mêmes recueils que ceux de Guesdron, et de plusieurs auteurs indiqués plus haut. Boesset remplit seul le recueil d'*Airs de Cour mis en tablature de luth* (Paris, P. Ballard, 1621, in-4°, 25 p., B. N. *Rés.*, Vm7 568). Ce livre contient des *récits* tirés du *Ballet du Roy* : récit d'Amphion, récit des Sirènes, récit de Mnémosyne, récit des Muses, récit de la prêtresse d'Apollon, récit d'Apollon archer, récit de Castor et Pollux ; et des récits tirés du *Ballet de la Reine* : récit des Dieux des Songes, récit de l'Aurore. On trouve à la suite : Dialogue de l'Hiver et de la Nuit ; Air de la troupe du Temps ; un récit d'Iris, un récit d'Orphée, un récit des Bergers, un récit de Cérès, un Dialogue des Astres et des Bergers, un air pour les Bergers (le tout tiré du même ballet) ; quatre « Airs » de Boesset terminent le recueil. Voici l'un des récits de Boesset (récit d'Orphée) :

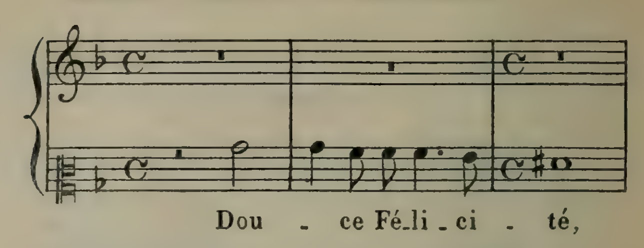


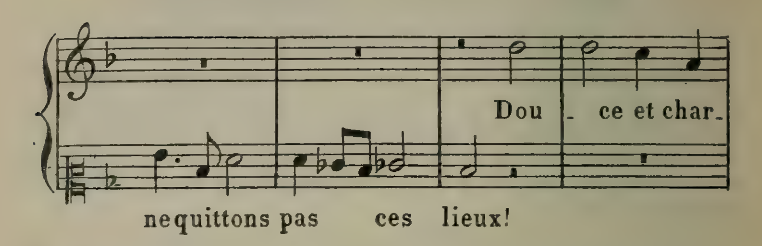

Comme on le voit, le mot « récit » a un sens purement musical. Les paroles peuvent avoir un caractère très lyrique, ce qui est le cas le plus habituel. A signaler : le *Récit d'Apollon archer*, dont les vocalises imagées semblent imitées de Guesdron. — La B. N. possède aussi un in-folio (Vm⁷ 501) ms. contenant des airs de *Boesset*, Lambert, Lulli et Le Camus.

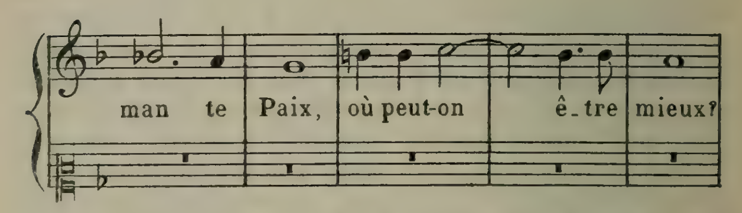
Dans les livres publiés depuis le commencement du siècle jusqu'en 1629 se trouvent, à côté des noms de Guesdron et de Boesset, des œuvres d'un assez grand nombre de compositeurs français, dont les « Airs de cour » représentent déjà l'un des éléments principaux de l'opéra : Dans le 5ᵉ livre de Bataille, Sauvage, Courville, Savorny. Vincent, Mauduit, Bailly, Caron ; dans le recueil des autres livres (1615-1628), les mêmes, plus Bataille, Ballard, Auget, Grandrue, Fegueux, Coffin, Boyer, Moulinié, Richard, Boccau, Signac. La tradition du genre se continue plus tard avec Le Camus, Lambert, dont les compositions conservent ce caractère mixte qui n'est pas tout à fait un « air » au sens moderne du mot (c'est-à-dire une pensée mélodique faisant la synthèse d'un texte littéraire), pas tout à fait un récitatif, mais qui participe de l'un et de l'autre, et convient très bien, grâce à ce compromis, au style de théâtre :




(Le Camus, *Airs* publiés après sa mort, 1675, nº 69.)




(LAMBERT, dialogue tiré du recueil d'*Airs* de 1689, p. 194.)

Les mêmes observations s'appliquent à la cantate monodique, cultivée aux XVII^e et XVIII^e siècles, et aussi voisine de l'opéra que certains oratorios.

La B. N. possède encore un certain nombre de recueils de pièces monodiques, parmi lesquelles : BATAILLE, pièces publiées dans les *Airs de différents auteurs* (5^e livre, p. 13, 15, 18, 36, 57; 7^e livre, p. 27-31, 57-61 : 8^e livre, p. 15) et dans *Airs de Cour et de différents auteurs*; MOULINIÉ, dont les chansons se trouvent dans ce dernier recueil (*Réserve*, Vm7 277-278) et dans les *Airs choisis à 1, 2 et 3 voix* (Vm7 510); du même, *Airs de Cour*, 5^e livre, Paris, Ballard, 1635, in-4° (*Rés.*, Vm7 570); RICHARD, *Airs de Cour*, Ballard, 1637, in-4° (*Rés.*, Vm7 571); DE BACILLY, *Second livre d'Airs bachiques*, Paris, G. de Luyne, 1677, in-8°, oblong (*ibid.*, 294); DUBUISSON, *Premier* (— *IX^e*) *livre* d'*Airs sérieux et à boire*, Paris, Ballard, 1694-1696, in-4° obl. (*ibid.*, 508). Cf. *L'Amour aveuglé par la Folie, cantate à voix seule, avec accompagnement de violon et la basse continue par* M. BOUVARD, maître de musique (Paris, Ballard, 1628). Nous citerons parmi les cantates ultérieures :

Jean-Baptiste Morin : *Cantates françaises à 1 et 2 voix*, livre 1er... Paris, 1706, in-4° obl. (*ibid.*, 153); livre 2e du même recueil, 1707 (*ibid.*, 154). Nicolas Bernier, *Cantates françaises, à voix seule et à deux...* Paris, Foucault, 1706; 2e, 3e, (1706) et 4e livres (1715) du même (*ibid.*, 215, 216, 217, 224, 226, in-f°); du même, *Six Cantates avec et sans symphonies*, ms. in-4° (*ibid.*, 227), *Vénus et Adonis, Cantate à voix seule*, ms. in-4°, chant et violons (*ibid.*, 228), *L'Amour Vainqueur*, chant, 2 violons et basse continue, ms. in-4° (*ibid.*, 229), et les *Nuits de Sceaux*, Paris, Foucault, 1715, in-f° (*ibid.*, 218). Courbois, *Cantates françaises* à 1 et 2 voix... Paris, l'auteur, 1710, in-f° (*ibid.*, 162), *Recueil d'airs sérieux et à boire* à 1 et 2 voix, livre premier, Paris, Boivin, s. d., in-f° obl. (*ibid.*, 614) et *Don Quichotte, Cantate française à une voix*, Paris, l'auteur, s. d., in-f° (*ibid.*, 163); J. B. Morin, *Cantates françaises à 1 et 3 voix*, Œuvre VIe, Paris, Foucault, 1712, in-f° (*ibid.*, 157)); Cochereau, *Recueil d'airs sérieux à boire et à danser*, Ballard, 1714, in-4° obl. (*ibid.*, 594), et nouveau livre du même recueil, 1718 (*ibid.*, 595);

*Le voyage de Cythère, cantate française à une voix avec symphonie, par* M. Villeneuve *cy-devant maître de musique de la Métropole d'Arles* (avec privilège du Roy, 1727, chez Boivin, 25 p. in-4°. — B. N. Vm7 257);

*Cantates françaises mêlées de symphonies par* M. Renier, *livre Ier* (1 vol. chez Boivin, 1728, in-4°); contient : *Le jugement de Pâris*, (récitatifs, airs avec accompagnement de viole et flûte); *L'indifférence punie*, cantate avec symphonie (récitatif, airs tendres), *L'amour aveuglé par la folie*, cantate avec symphonie (récitatifs et airs); *Ulisse et Pénélope* (duos et airs);

*La Volupté, cantate à voix seule avec accompagnement de violons et de flûtes, mise en musique par M.* du Tartre *maître de musique* (œuvre posthume, à Paris, chez Le Clerc, sans date);

*Cantates françaises à voix seule avec symphonie et sans symphonie mises en musique* par M. B*** de Briou (à Lyon, chez Thomas, et à Paris, chez Boivin, avec privilège daté du 11 aoust 1729); contient *les Sirènes*, *Le supplice de Cupidon*, *Le songe d'Anacréon*, *Narcisse*, *La lire d'orphée transformée en astre*, *Bacchus et l'amour* (ariette détachée).

Ces monodies galantes, surtout lorsqu'elles s'appuient sur l'éternel pizzicato auquel était condamné un instrument comme le luth, ne sont pas de la grande musique, mais un badinage tour à tour sentimental, spirituel, faussement pastoral, artificiellement pathétique ou élégiaque, non exempt de préciosité, représentant assez bien ce qu'ont été, en littérature, les pointes à la mode de Gongora ou du cavalier Marin. C'est un aliment très sucré dont on se lasse bientôt. La vérité, source de la poésie et de l'émotion, manque trop souvent. Ce défaut marque précisément un

lien de plus entre l'air de cour et l'opéra : de l'un à l'autre, il y a parentage étroit. Ils ont mêmes mœurs et même costume, même manière de penser, de sentir et de s'exprimer. La même atmosphère de galanterie mondaine les enveloppe; ils ont même grâce et même faiblesse.

En somme, quel sera l'apport nouveau de l'opéra? Est-ce par le choix des sujets qu'il réalisera un progrès? Voici les titres des principaux ballets qui furent joués après 1581 (d'après les documents réunis par P. Lacroix, B. N., Yf 4291); on observera une supériorité du ballet : celle de la variété. Le comique abonde en ces ouvrages : ils ont plus de couleur, plus de fantaisie, plus de réalisme savoureux et d'indépendance que la série des livrets de Quinault. La liste suivante est incomplète mais curieuse; la collection Philidor (Bibliothèque du Conservatoire de Paris) nous a conservé des *excerpta* de la musique. Que l'on compare ces titres avec ceux des opéras italiens reproduits plus haut!

1592. *Ballet des Chevaliers Français et Béarnais.*

1605. *Ballets de la Folie des folles.*

1607. *Mascarades des Echecs et du Maistre de l'Académie d'Hyrlande* (*sic*).

1612. *Ballets du Courtisan et des Matrones. — Ballet de la reine Marguerite.*

1613. *Ballet de Madame, sœur du Roy, où sont representez les Meteores.*

1614. *Ballet des Argonautes. — Ballet des Dix verds.*

1615. *Ballet dansé à Rome par des cavaliers françois.*

1615. *Ballets dansés devant le Roy. — Ballet du changement des armes. — Ballet de Madame.*

1617. *Ballet dansé par le Roy.*

1618. *Ballet de la Reine. — Ballet du Roy.*

1619. *Grand ballet du Roi. — Ballet de la Reyne.*

1620. *Ballet des Chercheurs de midy à quatorze heures. — Ballet des Fols. — Ballet de Monsieur le Prince. — Ballet du Hazard. — Ballet dansé en la présence du Roy en la ville de Bordeaux. — Ballet de l'Amour de ce temps.*

1621. *Ballet de Monseigneur le Prince, dansé à Bourges. — Ballet du Roy fait en la salle du Petit-Bourbon.*

1622. *Ballet de l'Heure du temps. — L'Aurore et Céphale, ballet dansé à Lyon. — Ballet de Monseigneur le Prince, dansé au Louvre.*

1623. *Ballet des Bacchanales. — Grand ballet de la Reyne, représentant les fêtes de Junon la nopciere.*

1622. *Ballet des Voleurs. — Ballet des Infatigables.*

1625. *Les Fées de la forêt de Saint-Germain, ballet dansé par le Roi au Louvre. — Le Ballet du Monde renversé.*

1626. *L'Entrée en France de Don Quichotte de la Manche. — Ballet du Hasard.*

1626. *Le Ballet des Ballets. — Le Ballet des Quatre-Saisons de l'année. — Les Dandins, ballet de Monsieur. — Le ballet du Naufragé heureux, dansé au Louvre. — Ballet de la Tromperie, représenté devant le Roi. — Ballet sur le sujet du pouvoir des femmes. — Grand bal de la Douairière de Billebahaut, dansé par le Roi.*

1627. *Ballet de la Tour de Babel, dansé à Montpellier. — Entrée magnifique de Bacchus avec Madame. — Le Sérieux et le Grotesque, dansé par le Roi. — Le ballet des Quolibets, dansé au Louvre par Monsieur. — Ballet de la débauche des garçons de Chevilly et des filles de Montrouge. — Le ballet du Landy, dansé au Louvre. — Les Impossibilités, ballet de M. le Prince dansé à Dijon. — Les François surmontent tout, ballet de M. le Prince. — Ballet de la Diversité des Joueuses. — Ballet des Fols aux dames, dansé au marais du Temple. — Ballet de Monseigneur, frère du Roi. — Ballet des Gaillardons dédié á M. le Prince.*

1628. *Ballet des Andouilles. — Ballet des Bergers célestes et bouffonnerie des Filoux trompés. — Ballet de l'inclination. — Ballet des Esclaves.*

1631. *Ballet de l'Almanach ou des Prédictions véritables, dansé à Grenoble. — Ballet du bureau de rencontre, dansé au Louvre devant le Roi. — Ballet de l'Extravaguant. — Ballet du Bureau des adresses. — Ballet des Métamorphoses. — Ballet des Grands Effets de la nature.*

1632. *Ballet de l'Harmonie. — Ballet des cinq sens de la nature, dansé au jeu de paume du petit Louvre.*

1633. *Ballet du Corbillas. — Ballet de la Puissance d'amour. — Ballet de la Vallée de Misère. — Ballet du Grand Demogorgon. — Ballet des Modes, tant des habits que des dames.*

1633. *Le Gentilhomme de campagne, bouffonnerie dansée durant les vendanges. — Ballet des Dieux. — Ballet des Rustiques. — Ballet des Ecervelés. — Ballet des Pantagruelistes. — La Boutade du Temps perdu. — Ballet de l'Espiègle, avec ses ruses et ses finesses. — Ballet du Mariage du capitaine Picard et de Marguerite la Cornemuse. — Mascarade des Enfants gâtés.*

1634. *Ballet de la Nuit, dansé à Montpellier. — Ballet des Princes radieux, dansé à Bruxelles.*

1635. *Ballet de la Merlaison. — Ballet des Triomphes, dansé au Louvre par le Roi. — Ballet de la Vieille Cour. — Ballet de la Marine, dansé devant leurs Majestés. — Ballet des Quatre-Monarchies, dansé au Louvre devant le Roi. — Ballet des Mousquetaires du Roy. — Ballet des Deux Magiciens.*

1636. *Ballet des Improvistes, dansé par le Roi, au Louvre. — Ballet de l'Isle Louvier.*

1638. *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle*

*Maguelonne. — Ballet des mariages sans degoust et sans cocuage. — Ballet du mail de l'Arsenal. — Grand ballet de Monsieur. — Ballet des chevaliers errants dansés chez la Reine. — Bouffonnerie Rabelaisique, donnée à Paris, au mardi gras.*

1639. *Ballet des Rejouissances pour la naissance du Dauphin. — Divertissement du Carnaval en caresme. — Ballet de la Félicité.*

1640. *Ballet du Bureau d'adresses. — Ballet du Triomphe de la Beauté. — Ballet des Caprices. — Ballet des Romans.*

(Vers) 1640. — *Ballet des Postures. — Ballet des Rencontres inopinées. — La Comédie italienne, boutade. — Ballet des Comédiens Italiens. — Les folies de Caresme-prenant. — Boutade des Incurables. — Mascarade des Plaisirs de la Jeunesse. — Ballet des Contraires. — Ballet des Moyens de parvenir. — Mascarade ou Bouffonnerie du Point du jour. — Ballet des Métiers. — Ballet des Petites-Maisons.*

1642. *Ballet de la Prospérité des armes de la France. — Ballet en l'honneur du Roi, sur le sujet de ses triomphes. — Mascarade du Mardy-gras. — Ballet de la fontaine de Jouvence.*

(Vers) 1644. — *Le ridicule des Rencontres antipathiques. — Ballet du Verd galant. — Ballet de l'oracle de la Sibylle de Panzoust, dansé au Palais-Royal. — Ballet des Rues de Paris. — Ballet des Machines. — Ballet du Monde renversé.*

1646. *Ballet des Demandeurs de vin. — Ballet du Dérèglement des Passions.*

1648. *Ballet des Nations. — Boutade des Comédiens.*

1650. *Mascarade de la Foire Saint-Germain. — Mascarade de l'Hymen. — Ballet de la Fontaine de Vaucluse. — Mascarade de la Mascarade, ou les déguisements inopinés.*

1651. *Ballet de Cassandre. — Ballet de la Fortune.*

A la vogue de l'air de cour, de la cantate monodique et du ballet, s'ajouta bientôt, pour favoriser l'avènement de l'opéra, une institution singulière. Le goût très vif du jeune Louis XIV et des gentilshommes de sa Cour pour la danse aboutit à une des créations les plus originales, et aussi les plus bizarres, de nature à faire dévier l'art musical; création pratiquement chimérique, et vexatoire pour l'art même qu'elle prétendait honorer : c'est celle d'une Académie de danse! Le texte officiel de cette institution est un bien curieux document pour l'histoire des idées et des mœurs.

Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris, données a Paris au mois de mars 1661. — Vérifiées au Parlement le 30 mars 1662. (Pièce originale conservée aux archives de l'Opéra.)

*Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et avenir, Salut. Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnestes et plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entr'autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre Noblesse, et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en tems de Guerre dans nos armées, mais même en tems de Paix dans le divertissement de nos Ballets: néanmoins il s'est, pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, un grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, plusieurs personnes, pour ignorans et inhabiles qu'elles ayent été en cet Art de la Danse, se sont ingérés de la montrer publiquement, en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvés capables de l'enseigner ayent par leur étude et par leur application si longtems résisté aux essentiels défauts, dont le nombre infini des ignorans ont tâché de la défigurer et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité, ce qui fait que Nous en voyons peu dans notre Cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos Ballets et autres semblables divertissements de Danse, quelque dessein que Nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir ledit Art dans sa Première perfection et l'augmenter autant que faire se pourra, Nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne Ville de Paris une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celle de peinture et de sculpture, composée de treize des Anciens et plus expérimentés au fait dudit Art, pour faire par eux en tel lieu et maison qu'ils voudront choisir dans ladite Ville l'exercice de toute sorte de Danses, suivant les Statuts et Réglemens que Nous en avons fait dresser en nombre de douze principaux articles. A ces causes, et bonnes considérations à ce Nous mouvant, Nous avons par ces présentes signées de notre main, et de notre pleine puissance et autorité royale, dit, statué et ordonné, disons, statuons et ordonnons, voulons et Nous plaît, qu'il soit incessamment établi en notre dite Ville de Paris une Académie royale de Danse que nous avons composée de treize des plus expérimentés dudit Art, et dont l'adresse et la capacité Nous est connüe par l'expérience que Nous en avons souvent faite dans nos Ballets, ou Nous leur avons fait l'honneur de les appeler depuis quelques années : sçavoir, de* François Galland, *sieur* du Désert, *Maître ordinaire à danser de la Reine notre très chère Épouse*; Jean Renauld, *Maître ordinaire à danser de notre très cher et unique frère le Duc d'Orléans*; Thomas le Vacher; Hilaire d'Olivet; Jean et Guillaume Reynal, *frères*; Guillaume Queru; Nicolas de l'Orge; Jean-François Piquet; Jean Grigny; Florent Galand Désert, *et* Renaud Guillaume; *lesquels s'assembleront une fois le mois, dans tel lieu ou maison qui sera par eux choisie et prise à frais communs, pour y conférer entr'eux du fait de la Danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner et corriger les abus et défauts qui y peuvent avoir été ou être ci-après introduits; tenir et régir ladite*

*Académie suivant et conformément aux dits Statuts et Réglemens ci-attachés sous le contre-scel de notre Chancellerie : lesquels Nous voulons être gardés et observés selon leur forme et teneur, faisant très-expresses défenses à toutes personnes, de quelque qualité qu'elles soient, d'y contrevenir, aux peines y contenües, et de plus grandes s'il y écheoit.*

*Voulons que les sus-nommés et autres qui composeront ladite Académie, joüissent, à l'instar de ladite Académie de peinture et sculpture, du droit de committimus, de toutes leurs causes personnelles, possessoires hypotéquaires ou mixtes, tant en demandant que défendant, par devant les Maistres des Requestes ordinaires de notre hotel, ou aux Requestes du Palais à Paris, à leur choix : tout ainsi qu'en jouissent les Officiers Commensaux de notre Maison, et décharge de toutes Tailles et Curatelles, ensemble de tout Guet et garde. Voulons que ledit Art de Danse soit et demeure pour toujours exempt de toutes Lettres de Maîtrises, et si par surprise ou autrement, en quelque manière que ce soit, il en avoit été ou étoit ci-après expédié aucune, Nous les avons dès à-présent revoquées, déclarées nulles et de nul effet : faisant très-expresses défenses à ceux qui les auront obtenues de s'en servir, à peine de quinze cens livres d'amende, et autant de dommages et intérêts, applicables à ladite Académie. Si donnons en Mandement à nos amés et féaux les gens tenants notre Cour de parlement de Paris, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et registrer, et du contenu en icelles faire joüir et user ledit Désert, Renault et autres, de ladite Académie Royale, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens contraires. Car tel est notre plaisir. Et afin que ce soit chose ferme et stable à toûjours, Nous avons fait mettre notre scel à ces dites présentes, sauf en autres choses notre droit et l'autrui en toutes.* Données à Paris *au mois de Mars, l'an de grace mil six cens soixante un, et de notre Règne le dix-neuf. Signé* Louis. *Et sur le repli, par le Roy,* De Guenegaud. *pour servir aux Lettres pour l'Établissement d'une Académie royale de Danse. Visa,* Seguier.

(Registrées, oüy à ce consentant le procureur général du Roy, pour joüir par les impétrans de l'effet et contenu en icelles, aux charges portées par l'arrest de vérification de ce jour. A Paris en parlement le 30 mars 1662. Du Tillet).

Ainsi, Louis XIV créait un Conseil des Anciens, une sorte de Sénat Académique ayant pour fonction première et générale de « conférer », de discourir sur la danse, comme ailleurs on discourait sur la littérature. En réalité, cet aréopage devait assurer le recrutement des danseurs dont le Roy avait besoin pour ses ballets ; comme d'habitude, l'institution était dotée d'un privilège tyrannique et vexatoire pour ceux qui restaient étrangers à cette Académie. Aujourd'hui le progrès se fait par une extension de droits et de

liberté artistique; on le réalisait, sous l'ancien régime, par des moyens opposés.

Quelques extraits des Statuts :

Art. 7. — *Tous ceux qui voudront faire profession de Danse en la (dite) Ville et fauxbourgs, seront tenus de faire enregistrer leurs noms et demeures sur un Registre qui sera à cet effet tenu par lesdits anciens, à peine par eux de demeurer déchus de Privilèges de ladite Académie et de la faculté d'estre jamais admis dans le nombre desdits anciens et Académistes.*

Art. 8. — *Ceux desdits Anciens et autres faisans profession de la Danse, qui auront fait ou voudront faire, inventer et composer quelque Danse nouvelle, ne la pourront montrer qu'elle n'ait été préalablement vüe et examinée par lesdits anciens, par eux approuvée à la pluralité des voix, eux à cet effet assemblés aux jours à ce destinés.*

Art. 9. — *Les délibérations qui seront prises concernant le fait de la Danse par lesdits Anciens, assemblés comme dessus, seront exécutées selon leur forme et teneur, tant par lesdits Anciens que par les autres faisans profession de la Danse et aspirans à ladite Académie, aux peines cy-dessus, et de cent cinquante livres d'amende contre chacun des contrevenans.*

Art. 10. — *Pourront les dix Anciens académistes et leurs enfans, montrer et enseigner en cette Ville et fauxbourgs de Paris et ailleurs en l'étendüe du Royaume toutes sortes de Danses, sans qu'ils puissent être pour quelque cause ou prétexte que ce soit, obligés, nécessités ou contraints, de prendre à cause de ce aucunes Lettres de Maîtrise, ni autre pouvoir que celui qui leur sera pour ce donné par ladite Académie, en la manière et dans les formes ci-dessus.*

Art. 11. — *Le Roy ayant besoin de personnes capables d'entrer et danser dans les Ballets et autres divertissemens de cette qualité, Sa Majesté faisant l'honneur à ladite Académie de l'en faire avertir, lesdits anciens seront tenus de lui en fournir incessamment d'entr'eux ou autres tel nombre qu'il plaira à Sa Majesté d'ordonner.*

Après ces préliminaires et ces approches, nous arrivons enfin à l'opéra, grand personnage, on le voit, qui se fait annoncer de loin.

Ce sont les deux français Perrin et Cambert qui le créèrent (après un petit essai de de Beys et de la Guerre en 1654).

Né à Lyon en 1625 (?), Perrin débuta fort jeune par des essais de poésie et de traduction (de *l'Enéide* de Virgile), essais inspirés d'idées assez personnelles et originales, mais qui eurent peu de succès. En 1653, il avait le titre de « Conseiller et maître d'hostel ordinaire du Roy et de son Altesse royale madame la duchesse d'Orléans ». A vingt-huit ans, il épousa, pour le malheur de sa vie, la veuve Elisabeth

Grisson, alors âgée de soixante et un ans. Il a écrit les paroles d'un grand nombre d'airs de cour, dialogues, récits, noëls, sarabandes, motets, cantiques, vaudevilles, airs à boire et chansons diverses, qui sont comme le prélude de l'opéra.

Cambert, né à Paris en 1628 (?) était élève de Champion (Chambonnières). Dans son acte de mariage (1655) il est qualifié « organiste »; il fut en effet organiste à l'église collégiale Saint-Honoré. En 1657, pour célébrer le retour en France du cardinal Barberini, il écrivit une sarabande sur laquelle Perrin fit des paroles. C'était un homme très modeste, aimant peu le monde (selon le reproche que lui adresse Saint-Evremont). Il mourut en 1677.

Perrin et Cambert ont également droit au titre de fondateurs de l'opéra français. Cambert paraît avoir eu le mérite de l'initiative, comme l'atteste le passage d'un mémoire au Roi conservé aux archives de la Comédie-Française et publié en 1886 par MM. Nuitter et Thoinan.

Voici ce passage : « Ayant toujours eu en pensée d'introduire les comédies en musique comme on en faisait en Italie, je commençai, en 1658, à faire une élégie à trois voix différentes en une espèce de dialogue, et l'on venait en entendre les concerts; cette élégie s'appelait *la Muette ingratte*. M. Perrin ayant entendu cette pièce qui reussisoit avec succez et qui n'ennuyoit point quoiqu'elle durât, tant en symphonies qu'en récits, trois bons quarts d'heure, prit de là envie de composer une petite pastorale. »

De cette entente sortit la *Pastorale*, représentée avec succès, en 1659, aux environs de Paris, dans la maison de campagne d'un orfèvre du roi, De la Haye, devant « une telle foule de personnages de la première qualité, Princes, Ducs et Pairs, Mareschaux de France, Officiers de Cours souveraines, *que tout le chemin de Paris à Issy était couvert de leurs carosses* ». Nous avons le livret de cette pièce, mais la partition n'a pas été conservée.

En 1654 avait paru *Le triomphe de l'Amour sur des Bergers et des Bergères*, mis en musique par De la Guerre, organiste (édition princeps à la Bibl. Mazarine); mais il est difficile d'annexer cette piécette galante à l'histoire du Théâtre. L'esthétique de Perrin, très nette, est distincte de celle des Florentins.

« J'ai composé ma *Pastorale* toute de pathétique et d'expression d'amour, de joye, de tristesse, de jalousie, de désespoir; et j'en ay banny tous les raisonnements graves et même toute l'intrigue, ce qui fait que toutes les scènes sont si propres à chanter, qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une chanson ou un dialogue, *bien qu'il*

*soit de la prudence du Musicien de ne leur pas donner entièrement l'air de chanson, et de les accommoder au style du théâtre et de la représentation :* invention nouvelle et véritablement difficile, réservée aux favoris des Muses galantes » (Perrin). Dans l'avant-propos du livret, on lit : « Le dessein de l'Autheur de cette pièce, est *d'essayer si la Comédie en musique peut réussir sur le théâtre françois*, estant réduite aux lois de la bonne musique, et au goût de la nation, et ornée de toutes les beautés dont est capable cette espèce de représentation » (Perrin). — « Ce fut comme un *essay d'opéra* qui eut l'agrément de la nouveauté; mais ce qu'il y eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes, ce qu'on n'avait entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains » (Saint-Evremond). Le succès de la *Pastorale* fut si grand, qu'après plusieurs représentations à Issy, on la joua devant la cour à Vincennes (fin de mai) : « La *Pastorale* y eut, dit Perrin, une approbation pareille et inespérée, particulièrement de Son Eminence, qui se confessa surprise de son succez et témoigna à M. Cambert estre dans le dessein *d'entreprendre avec lui de pareilles pièces.* »

Mazarin, après l'audition de la *Pastorale*, ayant encouragé Cambert à écrire de nouveaux opéras, comment se fait-il que l'année suivante, pour célébrer le mariage de Louis XIV, on fit venir d'Italie Cavalli et sa troupe d'opéra pour jouer *Serse*? Une des raisons, c'est sans doute qu'à cette époque, Paris n'avait d'acteurs que pour la tragédie et la comédie; la *Pastorale* avait été jouée par des amateurs. Perrin (malgré de cruels démêlés avec la justice, et son emprisonnement pour dettes) écrivit deux nouveaux opéras : l'un, *Bacchus et Ariane*, dont Cambert fit la musique (il ne fut point joué, la partition n'a pas été conservée); l'autre, *La Mort d'Adonis*, dont la musique, écrite par Boesset (le fils) ne fut ni exécutée au théâtre, ni imprimée; Perrin en parle ainsi :

*La Mort d'Adonis* est une *tragédie mise en musique* par M. Boesset, dont Sa Majesté a entendu quelques pièces détachées à son petit coucher, chantées par sa musique, avec beaucoup de témoignages de satisfaction de sa part, et dont il a eu souvent la bonté de prendre la deffense contre toute la cabale du petit coucher, qui taschoit de l'abismer par des motifs particuliers d'intérests et de passion (*Perrin*).

Perrin suivit avec persévérance cette idée bien arrêtée : créer la comédie en musique. Après avoir publié en 1667 des *Paroles de Musique* pour les concerts de la chambre de

la Reine, il présenta à Colbert un *Recueil de paroles de musique* contenant des chansons, des dialogues, des récits, des pièces de concert, des airs à boire, sérénades, mascarades, ballets, enfin des comédies telles que : *Une mascarade en musique*, *Eglogue*, *Le Mariage du Roy Guillemot*, *Le Ballet des Faux Roys*. Dans l'avant-propos, il demandait la fondation à Paris d'une Académie de poésie et de musique ; il parlait de la gloire qu'il y aurait pour le Roi à ne pas souffrir « qu'une nation, partout ailleurs victorieuse, *soit vaincue par les étrangers* en la connaissance de ces deux beaux arts, la poésie et la musique... Il serait à désirer que pour examiner et fixer les règles de cet art si utile pour la conciliation de la Poésie et de la Musique, Sa Majesté voulût établir une *Académie* de Poésie et de Musique, composée de poètes et de musiciens, ou, s'il se pouvait, de poètes-musiciens, qui s'appliquassent à ce travail, ce qui ne serait d'un petit avantage au public, ni peu glorieux à la nation ». Colbert, continuant l'œuvre de Mazarin, favorisa ces idées ; et, après un placet adressé au Roi par Perrin, le privilège dont voici le texte fut accordé le 28 juin 1669 :

« Louis, par la Grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre. A tous ceux qui ces présentes Lettres verront, Salut. Notre bien aimé et féal Pierre Perrin, Conseiller en nos Conseils, et introducteur des Ambassadeurs près la personne de feu notre très cher et bien aimé Oncle le Duc d'Orléans ; nous a très humblement fait remontrer, que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses Académies, dans lesquelles il se fait des Représentations en Musique, qu'on nomme *Opéras* : que ces Académies étant composées des plus excellents Musiciens du Pape et autres Princes, même de personnes d'honnête Famille, Nobles et Gentilshommes de naissance, très savants et expérimentés en l'Art de Musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables Divertissements, non seulement des villes de Rome, Venise et autres Cours d'Italie ; mais encore ceux des Villes et Cours d'Allemagne et d'Angleterre, où lesdites Académies ont été pareillement établies à l'imitation des Italiens ; que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites Représentations, se remboursent de leurs avances sur ce qui se reprend du Public à la porte des lieux où elles se font ; et enfin, que s'il nous plaisoit de lui accorder la permission d'établir dans notre Royaume de pareilles Académies, pour y faire chanter en public de pareils Opéras ou Représentations en Musique et en langue Française, il espère que non seulement ces choses contriburoient à notre Divertissement et à celui du public ; mais encore

que nos Sujets s'accoutumans au goût de la Musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet Art, l'un des plus nobles Libéraux. A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des Arts dans notre Royaume, et traiter favorablement ledit Exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu notre très cher et bien aimé oncle le duc d'Orléans, que de ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années en la composition des Paroles de Musique qui se chantent tant en notre Chapelle qu'en notre Chambre; Nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces présentes signées de notre main, la Permission d'établir en notre bonne Ville de Paris, et autres de notre Royaume, une Académie, composée de tel nombre et qualité de Personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en Public des Opéras et Représentations en Musique et en Vers François, pareilles et semblables à celles d'Italie : Et pour dédommager l'Exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites Représentations, tant pour les Théâtres, Machines, Décorations, Habits, qu'autres choses nécessaires, Nous lui permettons de prendre du Public telles sommes qu'il avisera; et à cette fin, d'établir des Gardes, et autres gens nécessaires, à la porte des lieux où se feront lesdites Représentations; Faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux Officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer *et de faire chanter de pareils Opéras ou Représentations en Musique et en Vers François, dans toute l'étendue de notre Royaume pendant douze années, sans le consentement et permission dudit Exposant, à peine de dix mille livres d'amende, confiscation des Théâtres, Machines et Habits*, applicables un tiers à Nous, un tiers à l'Hôpital Général, et l'autre tiers audit Exposant. Et attendu que lesdits Opéra et Représentations sont des Ouvrages de Musique tous différents des Comédies récitées, et que Nous les érigeons par ces dites Présentes sur le pied de celles des Académies d'Italie, où les Gentilshommes chantent sans déroger; Voulons et Nous plaît, que tous Gentilshommes, Damoiselles, et autres personnes puissent chanter audit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au Titre de Noblesse, ni à leurs Privilèges, Charges, Droits et Immunitez; Révoquant par ces Présentes toutes permissions et Privilèges que nous pourrions avoir ci-devant donnez et accordez, tant pour raison dudit Opéra que pour réciter des Comédies en Musique, sous quelque nom, qualité, condition et prétexte que ce puisse être. Si donnons en mandement a nos amez et féaux Conseillers, les Gens tenans notre Cour de Parlement à Paris, et autres nos Justiciers et Officiers qu'il appartiendra, que ces Présentes ils ayent à faire lire, publier et enregistrer; et du contenu en icelles, faire jouir et user ledit Exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens; car tel est notre plaisir. *Donné à Saint-Germain en Laye le vingt huitième jour de juin, l'an de Grace mil six cent soixante neuf*; *et de notre Règne, le vingt septième.*

Signé Louis; et sur le repli, *Par le roi*, Colbert.

Muni de ce privilège, Perrin fit construire une salle sur l'emplacement du jeu de paume dit *de la Bouteille*, situé dans les rues de Seine et des Fossés-de-Nesles (vis-à-vis la rue Guénégaud). Ce commencement de sa fortune fut aussi celui de toutes ses misères. Il s'empressa de s'associer avec Cambert, bien que ce dernier n'eût pas plus d'argent que lui; malheureusement il s'adjoignit deux autres personnages fâcheux : Champeron, un aventurier qui se faisait passer pour noble, et un original, Sourdéac, vrai gentilhomme de naissance, très adroit aux travaux manuels, fort roturier dans sa manière de vivre, soupçonné par ses ennemis d'avoir été pirate, faux-monnayeur, assassin, usurier, — mais entreprenant, machiniste inventif, et riche. Il avait acquis du renom par la grande fête donnée en 1660 dans son château de Neubourg, en Normandie, où il avait fait jouer, avec un faste à la Fouquet, la *Toison d'or*. Pendant huit jours, il avait hébergé et nourri « avec toute la propreté désirable » les soixante personnages qui étaient ses invités. Par devant notaire, un acte de société fut signé (décembre 1669) aux termes duquel « les sieurs de Sourdéac et de Champeron estaient obligés de fournir tout l'argent nécessaire pour les avances et jusqu'au jour de la première représentation ». On répétait alors l'*Ariane* de Perrin. Un des chanteurs déjà engagés, Monier, fut envoyé dans le Languedoc, aux frais de Sourdéac, pour recruter des voix. D'après Perrin lui-même, les premières vicissitudes de l'association furent les suivantes : Sourdéac, « à cause de son humeur incompatible », fit rompre la société des quatre entrepreneurs, et les engagements réciproques des parties devinrent lettre morte; puis, prétextant de l'intérêt qu'ils portaient toujours à cette affaire, et laissant entendre qu'ils avaient beaucoup d'argent, ils renouèrent avec Cambert et Champeron, mais sans conventions écrites, et sur de simples promesses verbales dont Perrin et Cambert devaient bientôt être dupes.

On se remit au travail. On abandonna *Ariane*, qui d'abord devait servir d'ouverture au nouveau théâtre, pour *Pomone*, dont une répétition générale eut lieu le 12 juin 1670 à Sèvres, dans la maison de campagne de Sourdéac. Bientôt les procès commencèrent : procès d'artistes insuffisants et

congédiés contre les directeurs, procès entre les directeurs, qui en étaient arrivés, dans leurs disputes, à compter le nombre de repas qu'ils s'étaient offerts mutuellement; procès personnels de Perrin, dont l'autorité diminuait chaque jour et qui était constamment menacé de la prison par ses créanciers. Néanmoins, « l'Académie de musique », installée dans la salle du jeu de paume de la Bouteille, rue des Fossés-de-Nesles (depuis rue Mazarine), ouvrit ses portes le 3 mars 1671, avec *Pomone*.

La B. N. possède (*Vm² 1*) un exemplaire (unique?) de cet ouvrage, *Pomone, pastorale mise en musique par M. Cambert, Intendant de la musique de la Reine mère*, à Paris, par Christophe Ballard, etc. M.DC. LXXI. in-f°; mais le livre ne contient que l'ouverture (sans indication d'instruments), le Prologue (*à la louange du Roy*, entre la Nymphe de la Seine et Vertumne), une « seconde ouverture », plus une trentaine de pages de musique. Perrin ne voulut point d'abord publier sa pièce, « *pour ne pas être obligé d'expliquer les secrets d'un art qu'il avait découvert par un long étude, et qu'il estoit bien aise de réserver* ».

*Pomone* eut un succès suffisant pour permettre de dire que l'entreprise de l'opéra français n'était pas une chimère; mais l'administration fut mauvaise. Il n'y avait aucune comptabilité. « Sourdéac et Champeron recevaient eux-mêmes l'argent à la porte, tête nue, en bras de chemise, munis de petites balances pour vérifier le poids des louis d'or qu'ils mettaient en poche ». Les artistes ne furent pas payés; les réclamations, les procès recommencèrent. Toujours traqué par des créanciers, Perrin, qui ne devait sa liberté qu'à des lettres de « répit » accordées par le roi, fut emprisonné pour dettes à la Conciergerie (juin 1671). Par acte passé *entre deux guichets de la prison*, il vendit au musicien JEAN GRANOUILLET DE SABLIÈRES, — auquel il devait vingt mille livres — « tous ses droits, parts et portions dans le privilège pour la représentation des opéras »; malgré cela, il commit, quelques jours après, la faute grave de vouloir désintéresser un gros créancier avec « ce qui lui appartenait par le privilège de l'opéra ». Sourdéac et Champeron, séparés de Perrin, se séparèrent aussi de Cambert. Sablières s'associa avec Guichard; la confusion était extrême.

C'est au milieu de ce désordre, favorable à son ambition, que Lulli apparut. — Il va reprendre la suite des affaires et assurer sa fortune sur l'échec et la ruine de ses rivaux.

# CHAPITRE XXXVI

## LA DICTATURE DE LULLI

Arrivée de Lulli en France. — Les premières fonctions de danseur et de bouffon dans les ballets royaux. — Lulli organisateur des divertissements de la Cour. Lettres patentes qui l'enrichissent des dépouilles de Perrin. Raisons justifiant le choix de Louis XIV. — Valeur de Lulli comme musicien ; ses collaborateurs; sa méthode de travail; part qu'il convient de lui attribuer dans les œuvres qui portent son nom : Pastorales, mascarades, tragédies lyriques, ballets. — L'ouverture française et ses origines. — Coup d'œil sur la fortune administrative et financière de l'Opéra après Lulli.

Lulli était né à Florence, le 29 novembre 1632. Le chevalier de Guise revenant de Malte, après un voyage en Italie, l'avait amené en France et « donné » à Mademoiselle (fille du duc d'Orléans), qui, apprenant alors l'italien, voulait quelqu'un pour converser avec elle. En 1652, il avait déjà, dans une cour princière, les fonctions assez mal définies de « garçon de la chambre »; et on suppose que la fille de Gaston d'Orléans, intéressée par ses vives aptitudes d'italien, combla les lacunes de son éducation première en lui faisant donner des leçons, en particulier des leçons de musique (probablement par Lucien Lambert, dont il épousa la fille en 1661). Congédié par Mademoiselle pour un motif resté obscur, Lulli passa au service du Roi (1653), qui, après le décès de Lazarin, le nomma « compositeur de la musique instrumentale ». Depuis 1658, le sceptre de l'autorité dans l'administration des choses musicales appartenait à Dumanoir, qui, au nom de la Confrérie de Saint-Julien-les-Ménétriers, exerçait sa juridiction sur tous

les joueurs d'instruments hauts et bas, à touches, à vent ou à cordes, comme aussi sur les maîtres à danser; « Roi des violons », il avait annulé la rivalité possible des hauts fonctionnaires de la musique de cour en se faisant nommer (par l'édit de 1658) Directeur de la « grande bande ». Lulli, fort avisé, avait déjà fait créer, comme en marge de l'édit, la « petite bande des violons », qu'il dirigeait, échappant ainsi au contrôle de Dumanoir; en 1665 il obtint la charge de surintendant : alors ce fut lui qui, faisant de ce titre suprême une simple extension de la liberté qu'il s'était assurée auparavant, annula en fait comme en droit la souveraineté du « Roi des violons », titre désormais aboli.

Avant tout, Lulli était un baladin. Sa vraie carrière fut d'abord celle d'un danseur et d'un paillasse. Il débuta dans le *Ballet royal de la Nuit*, dansé au Petit-Bourbon, le 23 février 1653; il y joua successivement les rôles de berger (5e entrée de la 1re partie), de soldat (13e entrée), de gueux grattant ses puces (14e entrée), de femme représentant une des trois Grâces, de Sosie vêtu de blanc et couvert de macarons multicolores (2e partie). En 1654, dans le *Ballet des Proverbes* (où dansaient le Roi, MM. de Genlis, de Villequier, les ducs d'Anville, de Joyeuse et de Roquelaure, les comtes de Guiche et de Vivonne), Lulli eut trois « entrées ». La même année, au ballet des *Noces de Thétis et de Pélée*, où le Roi paraissait six fois, Lulli fut employé pour diverses bouffonneries et pantalonnades : il joue un rôle de « Furie » et danse, tout couvert de flammes en broderie d'or, coiffé de serpents; il a ensuite un rôle de sauvage indien (3e acte, 8e entrée). Il est excellent acteur, comme excellent danseur. Dans le ballet du *Temps* où danse encore le Roi (1654, salle des Gardes du Louvre), il a quatre rôles : il paraît en « Colporteur », en « Heure », en « Siècle », en « Soleil ». Dans le ballet suivant, *Mascarade des plaisirs champêtres*, il danse encore avec le Roi, avec les ducs d'Anville et de Roquelaure, avec MM. de Saint-Aignan et de Genlis : il bouffonne en Satyre, en Egyptien, en « débauché sortant du cabaret ».

Baptiste était bon à tout. *In cœlum jusseris, ibit.* A son talent réel de baladin et de mime, il joignait un mérite extrêmement précieux : celui d'un *organisateur* toujours

prêt à amuser la Cour par des divertissements qu'il savait improviser en tirant adroitement parti de toutes les ressources. C'est lui qui organisa, presque « à l'improviste », le *Dialogue de la Guerre et de la Paix* chanté chez le frère du Roi en 1655. Dans les ballets suivants, il prit une part de plus en plus active. On devine le succès rapide d'un tel homme. Il avait le prestige de l'étranger, et particulièrement de l'italien; c'était plus qu'un danseur et un bouffon consommé : on pouvait se reposer sur lui du soin de tous les ballets; il était le boute-en-train, l'homme indispensable, celui qui, dans une société raidie par l'étiquette mais avide de plaisirs, sait mettre mouvement et joie en introduisant un nouveau jeu à la mode, et à qui on s'habitue à faire confiance pour le succès d'une mascarade ou l'agrément d'un souper. Et comme dit Mme de Sévigné, il y avait « tous les jours des plaisirs, des comédies, des musiques, des soupers sur l'eau! » De plus, le cabotinage princier de ces fêtes de cour l'avait rapproché par une sorte de familiarité inévitable, non seulement des premiers gentilshommes de France, à qui il « montrait » l'art des pirouettes, mais du Roi lui-même qui, de 1651 à 1670, dansa dans une quarantaine de ballets. C'était aussi un plaisir favori du Roi, de se promener en gondole, à la nuit tombante, suivi d'un bateau qui portait Lulli et sa troupe. En 1669, au moment où sa fortune devient prodigieuse, Lulli est surtout l'*homme qui a dansé avec le Roi*, l'homme qui a su amuser le Roi, donner un nouvel attrait à ses plaisirs, entrer plus que tout autre dans son intimité. Louis XIV, sans doute, lui gardait une reconnaissance particulière d'avoir participé brillamment aux « Plaisirs de l'île enchantée », à ces fêtes en l'honneur de la Vallière, qui éblouirent toute l'Europe en donnant un cadre fastueux aux amours du jeune souverain. Enfin, de simples raisons de sage et bonne administration devaient attirer sur le florentin la faveur royale.

Voici un extrait des secondes « Lettres patentes » qui enrichirent Lulli des dépouilles de Perrin et eurent une si grande influence sur le sort de la musique française.

« Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et a venir salut. Les sciences et les arts étant les ornemens

les plus considérables des États, nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens depuis que nous avons donné la paix à nos peuples que de les faire revivre en appelant près de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceler non seulement dans l'étendue de notre Royaume, mais aussi dans les pays étrangers; et pour les obliger d'avantage à les y perfectionner nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance, et comme entre les arts libéraux la musique y tient un des premiers rangs, nous avions dans le dessein de la faire réussir avec tous ses avantages par *nos lettres patentes du 28 juin 1669* accordé au S[r] Perrin une permission d'établir en notre bonne ville de Paris et autres de notre Royaume des Académies de Musique pour chanter en public des pièces de théâtre comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années; mais *ayant été depuis informé que les peines et les soins que led. S[r] Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention et élever la Musique au point que nous nous étions promis,* nous avons cru, pour y mieux réussir, qu'il estoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues et qui eût assez de suffisance pour former des élèves, tant pour bien chanter et jouer sur le théâtre que dresser des bandes de violons, flûtes et autres instrumens. A ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connoissance que s'est acquise notre cher et bien aimé Jean Baptiste Lully au fait de la Musique dont il nous a donné et donne journellement de très agréables preuves depuis plusieurs années qu'il est attaché à notre service; etc. »

La même année, par lettre royale du 30 mars 1672, M. de la Reynie, lieutenant de police, reçut l'ordre de faire cesser partout les représentations d'opéra données en vertu du privilège précédemment accordé à Perrin. — Lulli avait déjà fait construire, pour *son* Académie, un nouveau théâtre près du palais d'Orléans (Luxembourg), dans la rue de Vaugirard, sur l'emplacement d'un jeu de paume, par les soins de Vigarani, machiniste du roi, qu'il associa pour dix ans à un tiers de ses profits éventuels.

En toute impartialité, malgré le peu d'estime qu'inspire la personne du nouveau titulaire de ce privilège, on doit reconnaître que Louis XIV prenait une mesure toute naturelle et ne pouvait guère agir autrement. Perrin n'avait rien de ce qu'il fallait pour mener à bien une entreprise aussi difficile que l'Opéra. Il était impossible de compter sur lui. Le Roi le ménage en parlant des « peines et soins » qu'il s'était donnés et en ayant l'air d'attribuer son échec à une sorte de malechance. En réalité, Perrin ne put jamais assister à une représentation de ses opéras, étant pour lors retenu en prison par ses créanciers. Il n'était pas malhon-

nête homme, mais très naïf, vivant dans la lune, et très remarquablement inhabile aux affaires. Lulli au contraire était l'homme *sur qui l'on peut compter* (pour le succès). Il avait fait ses preuves comme organisateur, et on ne lui demandait pas autre chose que d'assurer le bon fonctionnement d'une institution. On remarquera que Louis XIV ne fait pas appel à l'artiste, au compositeur, mais plutôt à l'homme habile et pratique. En cela il voyait juste, et donnait une nouvelle preuve de sa clairvoyance. Il agissait en souverain qui ne s'éleva jamais à la conception de l'art pur, mais qui connaissait parfaitement les hommes et, dans des circonstances déterminées, savait choisir le mieux adapté aux services qu'on attendait de lui. C'est ainsi qu'il nomma « premier peintre du Roi » un artiste qui n'était certes pas le premier peintre de son temps (Lebrun), mais qui avait les qualités d'un administrateur éminent.

Que valait Lulli comme musicien? Fut-il réellement un compositeur? mérite-t-il ce titre d' « homme de génie » que, souvent encore, lui accorde la critique moderne? Pour répondre à cette question, il y a un premier groupe de témoignages dont il faut résolument se dégager : ce sont les éloges des contemporains. Les compliments adressés au favori d'un grand roi sont trop suspects pour qu'on s'y arrête. — De même, si on veut parler des origines de Lulli et de sa « noblesse » de « gentilhomme florentin », il convient de ne pas faire état de certaines pièces d'archives. Sous l'ancien régime, — et même au delà, jusqu'à Napoléon — rien n'est plus inexact et trompeur, dans les détails, que la rédaction d'un acte officiel.

Il n'existe aucun autographe musical de Lulli. On ne possède de lui que des lettres d'affaires ou des documents qui le font connaître comme bouffon et baladin. Ainsi la Bibliothèque Nationale (*Mélanges Colbert*, 165, folio 1) conserve la lettre qu'il écrivit à Colbert (3 juin 1672) pour défendre contre les associés de Perrin le privilège qui venait de lui être accordé, pour protester contre l'accusation d'avoir « surpris » la faveur du Roy, et pour entretenir, par l'annonce de nouvelles fêtes, l'opinion qui faisait de lui un homme utile entre tous. Les Archives Nationales (*Registres des soumissions de Messieurs les Conseillers-Secrétaires*

*du Roy*, du 1672 à 1691, Musée, AE^II, 878, p. 153) possèdent la « Soumission » qu'il dut écrire avant de prendre la charge de Conseiller-Secrétaire du Roy. A la Bibliothèque du Conservatoire, à celle de l'Arsenal (manuscrit 7054), il y a des quittances signées *Lully*; à la Bibliothèque de l'Institut (N. 195, 196), un certain nombre d'images montrent le mime-danseur avec les costumes qu'il porta dans divers ballets (Ballets de la *Nuit*, de *Thétis et de Pélée*, etc...) ; enfin l'acte de naissance du grand favori a été retrouvé récemment par MM. Lionel de la Laurencie et Henry Prunières. Mais on a vainement cherché un manuscrit, une page, une ligne écrite sur le papier à portées où Lully aurait laissé la trace visible d'une pensée artistique et personnelle, avec la spontanéité graphique du vrai compositeur. Peut-être des documents de ce genre n'ont-ils jamais existé. Il n'est pas interdit d'en douter. Nous avons vu d'ailleurs que, lorsqu'il lui confère les dignités les plus hautes, soit en le nommant surintendant de la musique de sa chambre (1661), soit en le plaçant à la tête de l'Académie de musique avec le privilège enlevé à Perrin (1669), Louis XIV semble bien donner à Lulli des charges de pur administrateur; il parle d'une façon vague de sa « capacité » de musicien proprement dit, en se bornant à mentionner ses services, son « expérience », son aptitude *à former des élèves tant pour bien chanter et jouer sur le théâtre, que dresser des bandes de violons, flûtes et autres instruments*. Pas un seul mot ne le vise comme musicien original. A partir du XVII^e siècle, on en a jugé autrement; mais cette confusion entre des actes d'administration et des actes de création artistique n'est pas rare dans l'histoire. (Pour n'en citer que l'exemple le plus célèbre, on l'a faite à propos de Grégoire le Grand et du plain chant au VII^e siècle. L'assimilation complète des deux cas serait d'ailleurs exagérée).

Un premier fait qu'est bien obligée de reconnaître la critique la plus favorable à l'auteur d'*Atys*, c'est que, pour la musique de ses opéras, Lulli eut au moins des collaborateurs. L'opéra n'est que la continuation brillante et le point d'aboutissement du ballet, dont il maintient les traditions. Or le ballet n'était pas l'œuvre d'un seul : c'était

un divertissement complexe dont l'organisateur, quand il n'y en avait qu'un, ressemblait à un maître des cérémonies ayant un pouvoir de direction et responsable du résultat, mais entouré d'un grand nombre de praticiens. Cet usage persista longtemps; en 1704, on jouait un *Télémaque*, tragédie lyrique, mise à la scène, arrangée, adaptée par Campra et Dauchet, mais dans laquelle intervenaient cinq ou six compositeurs différents. En 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin, on dansait et jouait, à Versailles, le ballet du *Parnasse* qui était aussi une mosaïque. La brusque apparition, au XVII^e^ siècle, d'un homme rompant avec les usages du ballet, en pleine évolution du genre, et écrivant des pièces de théâtre en musique d'après une conception toute personnelle, à la manière de Gluck, serait peu vraisemblable et inadmissible. Le mieux que l'on puisse dire, c'est que Lulli travaillait comme certains peintres — Rubens par exemple —, leur atelier étant une véritable usine.

En vertu de la règle de justice *suum cuique*, quelle serait donc la part qu'il convient d'attribuer à Lulli dans la fabrication des opéras qui portent son nom?... Il y a, dans le drame lyrique, une portion de travail assez considérable que nous pouvons lui enlever avec la certitude de ne point lui faire tort : c'est l'ensemble de ces « parties de milieu », entre le chant et la basse, que les compositeurs modernes traitent avec tant de soin, mais que les Italiens d'autrefois considéraient comme « remplissage » et qu'ils abandonnaient au goût, à l'initiative, à l'invention du « maestro al cembalo ». Lulli avait trop d'intérêt à suivre ces usages pour les abandonner! Dirons-nous donc que Lulli est l'auteur de la mélodie, du superius, et de la basse chiffrée (ce qui, en tout cas, équivaudrait à une série d'airs de cour et non à une série d'opéras)? Ici, sans oublier d'ailleurs que Lulli, en dehors du théâtre, a écrit des « airs », nous pouvons faire plus que des hypothèses; il y a un certain nombre de faits dont nous devons tenir compte. « En dehors des grands morceaux (chœurs, duos, trios, quatuors), dit Lecerf, il ne faisait que le dessus et la basse, et *laissait faire par ses secrétaires*, Lalouette et Colasse, la haute-contre, la taille et la quinte. » Lully n'avait en rien cette

solide instruction technique et cette science très étendue que suppose la composition d'un drame lyrique. Un anonyme nous dit bien qu'il prit quelques leçons de trois *organistes*, Métru, Roberday, Gigault; mais il ignorait à peu près le contrepoint et n'avait, en harmonie, que des connaissances très sommaires. Voici comment Lecerf de la Viéville, un de ses grands admirateurs pourtant, nous le montre au travail : « Il la lisait [la brochure du livret] jusqu'à la savoir presque par cœur. Il s'établissait à son clavecin; il chantait et rechantait les paroles, battant son clavecin, sa tabatière sur un bout, toutes les touches pleines et sales de tabac, car il était très malpropre... Quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête, qu'il ne s'y serait pas mépris d'une note. *Lalouette ou Colasse venaient, auxquels il le dictait.* » J'imagine qu'en prenant une dernière pincée de tabac, il leur demandait par surcroît d'ajouter çà et là, sinon un peu de « tintamarre et de brouillamini », au moins, comme dit le romain Sances, en plusieurs passages de son Dialogue sur l'*Infortune d'Angélique*, « un *poco di ritornello, a beneplacito* ». Lulli avait des musiciens à gages, des « employés » techniques, au même titre que son librettiste Quinault. Grâce à eux, il put traiter le roi et la cour comme le maître de musique, dans la comédie de Molière, traite le bourgeois gentilhomme : « ... C'est un air pour une sérénade *que je lui ai fait composer* en attendant que notre homme se réveille ».

Cette collaboration régulière, indiquée par le témoignage précis d'un panégyriste, n'alla-t-elle pas plus loin? On peut en douter. Lulli avait un privilège, au terme duquel nul autre que lui ne pouvait écrire et faire représenter des tragédies en musique, sous peine d'une amende de dix mille livres avec confiscation du théâtre, des décors, machines et habits. Or, il était d'une ambition insatiable, rusé jusqu'à la perfidie, intrigant jusqu'à la bassesse, dépourvu de scrupules sur les moyens de parvenir, prêt à acheter choses et hommes. Tout porte à croire qu'il usa de sa toute-puissance pour faire de belles façades et tirer tout le profit à soi. Il est difficile de mettre un tel homme au rang des vrais artistes. Il n'avait même pas l'amour de

son art! Il en fut, question de recettes à part, l'ennemi convaincu. Ses admirateurs l'avouent ingénument sans remarquer la gravité du fait : « Tandis que les Italiens, inventeurs de l'opéra, le propageaient à travers l'Europe, Lully, jusqu'à la quarantaine, en resta l'adversaire déclaré. Personne ne dénigra plus obstinément les premières tentaives de Perrin et de Cambert. Jusqu'en 1672, l'année même où il donna son premier opéra, il soutint, au dire de Guichard et de Sablières, que l'opéra était une chose impossible à exécuter en la langue française » (R. Rolland). Qu'avec de telles opinions et le privilège dictatorial que l'on sait, un homme aussi intrigant, aussi avide de succès personnels, n'ait point usé et abusé de ce qui n'était pas sa propriété artistique, mais ne pouvait, sans lui, arriver jusqu'au public, ce serait miracle. Voici quelques autres aveux, où la louange la plus enthousiaste, au risque de se contredire, a dû s'atténuer de réserves significatives : « Il suffit d'ouvrir un livre d'airs de Lambert pour être frappé des analogies de son style avec celui de Lulli : ce sont les mêmes types mélodiques, les mêmes formules de déclamation chantée, qui ne reposent pas tant sur l'observation de la nature — car elles sont souvent factices et maniérées — que sur la mode française du jour; c'est la même alternance de rythmes à trois et à quatre temps dans une même période; la même aisance élégante et conventionnelle, la même vérité mondaine, pourrait-on dire. Qui ne serait tenté *d'attribuer à Lulli* des airs du type *de celui-ci de Lambert* : Ah! qui voudra désormais, etc. » (id). — « La pensée et le style de Lulli sont foncièrement français. — Jamais Lulli n'a dépouillé tout à fait le vieil homme, le bouffon, le mufti, dont les pitreries avaient l'honneur d'exciter l'hilarité du Roi. Les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (sa première œuvre) n'étaient qu'un pastiche fait d'un assemblage d'anciens airs à danser. On peut dire que dans ce premier opéra, l'opéra proprement dit tient peu de place. Les trois quarts sont pris par de la musique de concert, de pastorale, d'airs de cour, d'opéra bouffe et de comédie ballet. — Lulli était essentiellement un compositeur de ballets royaux et il le resta toujours. — On retrouve (dans les *Prologues*) le Lulli des comédies ballets : ce sont des

collections de petits airs galants, de duos, de trios, de chœurs, de concerts entremêlés de danses. — *Les éléments constitutifs de la musique de Lulli sont presque entièrement français.* » (id).

Emprunt direct, plagiat, marché secret, « collaboration » plus ou moins rétribuée, que de formes un homme tout-puissant pouvait donner à son travail... personnel. en ce XVII^e siècle, où la musique, jamais ou bien rarement goûtée pour elle-même, était considérée comme un agrément et toujours envisagée dans une « combinaison », toujours associée à des choses qui lui sont étrangères ! Nous savons par Titon du Tillet que le duc d'Orléans s'occupait de composition ; il fit un opéra, *Panthée*, qu'on joua dans les appartements du Palais-Royal. Le musicien Gervais fut son intendant et son collaborateur. On appelait cela *travailler avec le Prince*. Lulli fut une manière de Prince. Il faut songer aussi, pour épuiser la série des suppositions désobligeantes mais inévitables, qu'un musicien en fonction dans une église ne pouvait guère signer de la musique de théâtre ; ainsi André Campra, maître de la musique de Notre-Dame, fit signer la partition de l'*Europe galante* par son frère Joseph, basse de violon à l'Opéra. Or Lulli connaissait plusieurs musiciens d'église ; c'est même auprès d'eux qu'il avait fait ses vagues études musicales. Peut-être eut-il plus d'une fois à leur rendre le même service que Joseph Campra à son frère André.

Cette question des origines suspectes étant écartée, que valent les opéras de Lulli, tels que Ballard les publia ? Il serait inexact de dire, avec J.-J. Rousseau (*Nouvelle Héloïse*), qu'on n'y trouve que des « mugissements bruyants et discordants, un charivari sans fin, des danses qui sont des spectacles interminables et solennels » ; plus d'une belle page y sollicite l'admiration : pour les raisons que nous avons laissé entrevoir, il n'en pouvait être autrement. Mais, pour les mêmes raisons, le principal défaut de ces œuvres de théâtre est de n'être point dramatiques. C'est le triomphe de la pastorale mythologique et galante, avec des fadaises de courtisan, des danses de cour et des ritournelles. Quand on essaie de refaire en soi l'état d'esprit qu'un Louis XIV créait autour de lui, ces opéras ne laissent pas d'apparaître

comme l'expression brillante, fort adroite, non dépourvue de grandeur, d'une période de l'ancien régime, ou d'un aspect de cette période; mais quand on les juge du point de vue de l'histoire générale, on ne peut voir en eux qu'une déviation fâcheuse du génie musical français, un recul ou un arrêt dû à une tyrannie excessive et non justifiée, un exemple dangereux.

On a osé dire que Lulli était un « réaliste » et qu'il ne cessait d'épier la « nature ». Rien n'est plus inexact; il ne faut pas confondre l'artiste pénétré du sentiment de la nature, et le compositeur qui, faute d'invention personnelle, cherche un point d'appui dans de petits faits d'observation. Il y a certains mots dont on a étrangement abusé. C'est ainsi qu'on a cru voir une « imitation de la naïve *nature* » dans le prologue de *Proserpine* où la Victoire descend du ciel sur des nuages; et c'est avec la même exactitude que *Phaéton* a été appelé « l'opéra du *peuple* ». — Lecerf de la Viéville ayant dit (sans attribuer sans doute à une telle parole la valeur d'un fait précis) que « Lulli allait se former à la Comédie sur les tons de la Champmeslé », le nom de l'actrice a évoqué celui de Racine, et, par association d'idées, on a prétendu que les récitatifs de Lulli étaient une notation fidèle des « tons » de Racine et de ses acteurs dans la tragédie. La remarque de Lecerf nous donnerait « la clef de l'art de Lulli ». Cette thèse ingénieuse est bien fragile! En tout cas, le mérite de Lulli serait mince. La voix qui déclame et la voix qui chante n'obéissent pas aux mêmes lois, et la seconde n'a pas grand'chose à gagner en se modelant sur la première. Un ancien aurait objecté le mot connu : *Si dicis, cantas*; *si cantas, male cantas*! Chercher la mélodie dans les inflexions du langage naturel : pis-aller fâcheux, naïveté de compositeur sans ressources, excellent critérium pour reconnaître qu'un homme n'est pas un musicien!

Le théâtre de Lulli comprend des ballets, une mascarade, des pastorales, divertissements dont une faible partie a été conservée, et 14 tragédies lyriques dont nous avons les partitions. Voici d'abord les œuvres distinctes de ce dernier genre.

Pastorales : *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 3 actes et un prologue, paroles de Molière, Benserade et Quinault, représenté pour

la première fois au Jeu de paume de Bel Air (rue de Vaugirard) en 1672. Avec la partition d'orchestre (Ballard, 1717), la Bibliothèque de l'Opéra possède une partie de haute-contre de violon. Les machines étaient de Vigarani. — *L'Idylle sur la paix*, 1 acte, paroles de Jean Racine; 1re représentation dans l'orangerie de Sceaux, en 1685; partition imprimée la même année et contenant, avec des « Airs pour Mme la Dauphine » des « Danses pour Mme la Princesse de Conty ». — *Acis et Galathée*, pastorale héroïque en 3 actes, paroles de Campistron; c'est le dernier ouvrage de Lulli, joué pour la première fois au château d'Anet, chez le duc de Vendôme, en 1686. Au dernier acte (scène IX), est une passacaille chantée.

MASCARADES : *Le Carnaval*, paroles de Molière, Benserade et Quinault, en dix entrées : *les Espagnols*, *Barbacole*, *Pourceaugnac*, *la Bergerie*, *les Italiens*, *le Mufti*, *les Nouveaux Mariés*, *les Bohémiennes*, *la Galanterie*, enfin le *Carnaval* (réuni, pour conclure, avec tous les précédents).

TRAGÉDIES LYRIQUES : *Cadmus et Hermione*, 5 actes et un prologue, joué pour la 1re fois en avril 1673 (publié par Ballard en 1719). A signaler : le trio et chœur *Suivons l'amour*, I, 4; le trio *Gardons-nous bien d'avoir envie*, III, 2; le duo entre Hermione et Cadmus, II; le chœur *O Mars! reçois nos vœux*, III, 6; le menuet chanté, V, 3;

*Alceste*, 5 actes et prologue, livret de Quinault, 1re représentation en 1674; on y trouve l'air de Caron encore chanté aujourd'hui : *Il faut passer tôt ou tard dans ma barque fatale*, IV, 1;

*Thésée*, 5 actes et prol., 1675, imprimé par Ballard en 1688. C'est la pièce de Lulli qui, avec *Atys*, eut le plus de succès; elle fut jouée même après les chefs-d'œuvre de Rameau, et souvent remaniée. A signaler : l'air de Vénus, *Revenez, revenez!* (Prologue); le récit de Médée, *Dépit mortel*, II, 9; le chœur des Prêtresses, I, II; le duo des vieillards, II, 6;

*Atys*, 5 actes et prologue, 1675, surnommé « l'opéra du Roi »; à signaler l'air souvent cité : *Atys est trop heureux*, I, 4.

*Isis*, 5 actes et prologue, 1677, surnommé « l'opéra des musiciens » (partition chez Ballard, 1720); à signaler : le trio des Parques, III, 7. — Tous ces opéras sont écrits sur des livrets de Quinault.

*Psyché*, tragédie lyrique, 5 actes et prologue, paroles de Thomas Corneille (1678, partition de Ballard en 1720). L'œuvre eut peu de succès à cause du « peu de galanterie qu'on y trouve » (François Parfaict).

*Bellérophon*, 5 actes et un prologue, paroles de Thomas Corneille et Fontenelle (1679) : à l'acte V, 2, il y a un prélude avec trompettes.

*Proserpine*, 5 actes et prologue, paroles de Quinault, 1680 (partition chez Ballard, même année), œuvre très goûtée au XVIIIe siècle; n'a disparu de la scène qu'après la reprise de 1658. Le prologue avait une décoration brillante (antre de la discorde, Victoire descendant sur un groupe de nuages); à signaler : le duo de basses (entre Pluton et Ascalaphe), II, 7; le duo de Proserpine et de Pluton, IV, 4; et, *ibid.* l'air de Pluton : *je suis roi des Enfers.*

*Persée*, 5 actes, 1682 (partition de Ballard, même année), remar-

quable par ses récitatifs et un rôle de basse (Phinée). A signaler : le trio *Ah! que l'amour cause d'alarmes*, I, 4; l'air de Mérope : *Ah! je garderai bien mon cœur* I, 2; la scène des Gorgones, III, 4; l'air du grand prêtre : *Hymen!* V, 2.

*Phaéton* (surnommé « l'opéra du peuple » on ne sait trop pourquoi) en 1683; *Amadis*, en 1684; *Roland* (considéré comme un des meilleurs ouvrages de cette série) en 1685; *Armide*, qui échoua à la première représentation (1686) mais qui contient quelques belles pages; *Achille et Polyxène*, en 1687, en collaboration avec Colasse; *Orphée* (1690) et *Alcide* (1693, en collaboration avec Marais) sont les dernières « tragédies lyriques » de Lulli.

Ballets : *Le Triomphe de l'amour*, en 20 entrées, paroles de Quinault et Benserade, 1681; *l'Eglogue de Versailles*, divertissement en un acte (où dansa Louis XIV), paroles de Quinault, 1688; *Le Temple de la Paix*, opéra-ballet en 6 entrées et un prologue, 1685. *Zéphyre et Flore*, opéra-ballet en 3 actes et un prologue, paroles de Du Boullay, 1688, est de Louis et Jean Lulli, ses fils; (*Les saisons*, 4 entrées, 1695, furent écrites en collaboration avec Colasse).

Dans ces divers ouvrages, l'orchestre était ainsi organisé : six parties de cordes, ordinairement réduites à 5 (et même à 3) : premier et second dessus de violon, écrits en clé de sol, 1re ligne; haute-contre de violon (clé d'*ut*, 1re ligne); quinton (alto), clé d'*ut* 3e ligne; — premier et second dessus de flûte; — premier et second dessus de hautbois (doublant le premier et le second dessus de violon); — basson; — quelquefois, des trompettes, des trompes de chasse et des timbales; — enfin basse continue et chiffrée, dont la réalisation était confiée au clavecin. Ces pièces (sans préjudice des représentations données pour la cour à Saint-Germain, à Versailles, à Fontainebleau ou dans un château privé), furent jouées, pour le public payant, au théâtre du Palais-Royal (à l'aile droite du Palais-Cardinal, sur la rue Saint-Honoré), que Louis XIV avait donné à Lulli après la mort de Molière (17 février 1673).

L'ouverture dite « française » est-elle, comme on l'a pensé récemment, une création de Lulli? Le mérite du florentin ne serait pas faible, si, sur ce point, on pouvait arriver à des certitudes; car l'*ouverture française*, une des premières et des plus importantes formes symphoniques, a eu la plus brillante fortune : elle fut adoptée par Bach, par Hændel, par les Muffat, les Teleman, les Fischer, les Cousser; elle eut en Europe une vogue presque universelle, analogue à celle de la chanson *française* au XVIe siècle. Le qualificatif de « française » ne saurait lui être contesté; mais il est difficile d'être plus précis, et certaines invraisemblances s'opposent à l'introduction en première place, même par voie de conjecture, du nom de Lulli.

L'ouverture française se compose de deux parties. La première est grave, majestueuse, avec notes pointées, sur rythme binaire; elle finit à la dominante et se joue deux fois. La seconde partie, appelée quelquefois « reprise » parce qu'elle est soumise, elle aussi, à la répétition, est vive, sautillante, de rythme ternaire (sauf exception) et de style habituellement fugué. Elle conclut en revenant à la tonique. Avant de finir, elle reprend quelquefois le mouvement lent, en donnant lieu à une troisième partie, brève ou longuement développée (comme dans l'ouverture de *Proserpine*, 1681), toujours reprise avec le fugato. Ce mode de conclusion avec changement de mesure est facultatif (il y a huit opéras de Lulli où on ne le trouve pas : *Cadmus*, *Thésée*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Persée*, *Amadis*, *l'Idylle de Sceaux*). Alors que l'ouverture italienne est formée d'une simple juxtaposition de motifs, l'ouverture française est un tout, dont les parties sont apparentées et liées.

L'opéra, nous l'avons vu, est la continuation et le développement du ballet; c'est donc à la musique de danse que doivent être rattachées les origines de l'ouverture française. Tous ses caractères se retrouvent dans les ballets que Philidor nous a conservés et qui sont antérieurs au premier opéra de Lulli (1673), à sa nomination de surintendant de la musique de la Chambre (1661), à sa venue à Paris, et même à sa naissance (1632) : 1° L'emploi des notes pointées apparaît dans les ballets du commencement du siècle, comme le *Ballet de la Chienne* en 1604 (collection Philidor, t. II, p. 26), le *Ballet des Sénateurs* en 1607 (*ibid.*, p. 43), le *Ballet de la Comédie* en 1608 (*ibid.*, p. 72), plus tard le *Ballet des rues de Paris* en 1647 (*ibid.*, III, p. 133), etc...; 2° la *reprise* est une loi de la musique de danse (cf. toutes les *Suites*); 3° l'enchaînement d'un rythme grave et d'un rythme vif, d'une mesure binaire et d'une mesure ternaire, est un usage transmis par la musique de danse : au XVIe siècle, on enchaînait la lente Pavane à la pimpante Gaillarde, comme, un peu plus tard, l'Allemande à la Courante; 4° cette succession implique le changement de mesure (allemande à 2/4, courante à 3/4). « Dans les *Balletti*, il est classique de commencer par une sorte d'Introduction à deux temps, à laquelle succède la

danse proprement dite qui est généralement une Gaillarde à 3 temps » (Henri PRUNIÈRES); 5° le *fugato*, introduit pour accentuer le contraste entre le second et le premier mouvement, est d'origine italienne; mais le style d'imitation était, depuis longtemps, d'un usage général chez tous les bons compositeurs. Quelques dates importantes semblent marquer les phases d'évolution de l'ouverture française : 1° l'ouverture a le rythme saccadé des notes pointées et fait succéder un mouvement rapide à un mouvement grave dans le *Ballet de Mademoiselle* dansé devant le roi, à Saint-Germain, en 1640 (Philidor, III, p. 88); mais la seconde partie est de mesure binaire; 2° l'ouverture a une mesure à 3 temps pour la seconde partie dans l'*Amore Ammalato*, ou l'*Amour malade*, dansé par le roi en 1657; 3° dans le ballet d'*Alcidiane* (1658) apparaît pour la première fois, sinon le fugato, au moins le style en contrepoint de la deuxième partie; 4° en 1660 apparaît l'ouverture de type classique, celle qui fut placée en tête de *Xerxès* pour la représentation du célèbre opéra de Cavalli, et qui servit de modèle, dans la suite, aux ouvertures de tous les ballets royaux, puis des opéras. Quelle part d'invention revient à Lulli? Nous avons quelque raison de croire que se bornant, d'habitude, à trouver des « airs », et ne s'occupant même pas de les harmoniser, il était peu capable d'écrire un *fugato*. Sur ce point comme sur les autres, les témoignages contemporains sont suspects; des flatteries de gens du monde ou de courtisans ne peuvent servir de base à une certitude. Dans sa *Muse historique*, Loret parle de

.... Baptiste
Dont maint est le *singe* et *copiste*.

A prendre ce texte à la lettre, Lulli ne serait pas un heureux plagiaire, mais une victime du plagiat! Il est fort possible qu'en adroit flatteur, et selon une tactique bien banale, Loret ait retourné contre les adversaires du florentin le reproche qu'ils lui adressaient; en tout cas, il n'y a rien à tirer d'un tel témoignage. « Certes, dit M. Henri Prunières, il est aisé de rabaisser le rôle de Lulli dans l'invention de l'Ouverture française. Il est certain qu'il trouva le plan tout tracé par les compositeurs qui l'avaient

précédé à la cour et *ne fit que substituer au second mouvement trop massif et trop compact de l'Ouverture française, le léger et spirituel fugato dont se servaient les Italiens* » (*Sammelbände der Int. Mus. G.*, juin-sept. 1911, p. 585). Ce jugement, où une secrète sympathie s'atténue d'un effort visible vers l'impartialité, est à rapprocher de cet autre (*ibid.*, p. 582), auquel nous souscrivons : « Fut-ce Lulli,... qui donna le premier l'Ouverture-type qu'allaient copier, durant près d'un siècle, tous les musiciens de l'Europe ? *Nous ne le savons pas exactement.* »

Le règne des genres-types *tragédie lyrique*, *opéra-ballet*, *pastorale héroïque*, auxquels le nom de Lulli est attaché, a duré au théâtre pendant un siècle environ ; peut-être même faudrait-il dire que leur influence secrète s'est étendue jusqu'au XIXe siècle. Il n'y a pas bien longtemps qu'on s'est affranchi — dans le genre sérieux — de la tyrannie de ce personnage à casque, sinon à perruque, à la fois brillant et faux, d'une noblesse altière et chimérique, fruit énorme, mais peu savoureux de l'orgueil des cours, qui paraissait inévitable dans le genre sérieux. Jusqu'à l'avènement de Gluck (1774), dont les premiers chefs-d'œuvre sont une « époque », ce genre évolue peu, et reste comme immobilisé dans la même gloire d'apothéose monarchique. Il ne se transforme, à la fin, que dans le sens d'un progrès purement musical et technique. Son histoire se subdivise en trois périodes : la première fut la dictature de Lulli ; la seconde s'étend de l'*Europe galante* (1697) à *Hippolyte et Aricie* (1733) : elle est dominée par le nom de CAMPRA. La troisième va jusqu'à l'apparition d'*Iphigénie en Aulide* (1774) : elle est dominée par le nom de RAMEAU. Pour rester fidèle au plan que nous avons adopté, nous arrêterons cette partie de notre étude à ces trois périodes — Lulli, Campra, Rameau, — bien que Gluck puisse être considéré comme un homme de la Renaissance, autant que les compositeurs de Florence au début du XVIIe siècle.

Avant de parler des hommes et des œuvres, indiquons brièvement la fortune administrative et financière de l'Opéra jusqu'en 1750. Après la mort de Lulli (22 mars 1687), c'est son gendre, JEAN-NICOLAS DE FRANCINE, maître d'hostel du Roi, qui, par brevet du Roi (27 juin), eut la conduite et direction de l'Académie royale de musique pendant

trois ans. En 1688, le privilège d'exploitation lui fut concédé pour dix ans. En 1698 (30 déc.), un nouveau privilège de 10 années (à compter du 1er mars 1699) lui fut accordé, ainsi qu'au sieur Hyacinthe Goureault du Mont, en même temps que le Roi accordait 10 000 livres de pension à la veuve de Lulli, 3 000 livres à Colasse, etc... En 1704, des lettres patentes (données à Fontainebleau, 7 oct.) prorogent le privilège de Francine et de du Mont pour dix ans, à compter du 1er mars 1709; elles approuvent en même temps la cession du privilège par les titulaires à Pierre Guyenet, Payeur de rentes de l'Hôtel de ville de Paris. Ce dernier traité fut annulé par la mort de Guyenet en 1712; Francine et du Mont, ayant reparu, obtinrent (arrêt de 1712) un nouveau privilège de treize ans (à compter de 1713). Guyenet avait laissé ses affaires en piteux état (en 1713, le budget de l'opéra n'était que de 67 050 livres!). Francine et du Mont, incapables d'acquitter ses dettes, cédèrent leur privilège (jusqu'au 1er mars 1719) à ses créanciers et à leurs syndics : Mathurin Besnier, avocat au Parlement, Etienne Lambert Chomat, bourgeois de Paris, Louis Duchesne, bourgeois, et Pierre de la Bal de Saint-Pont. Par les mêmes lettres patentes qui autorisaient cette combinaison, André Destouches était « établi Inspecteur général sur toute la régie de l'Académie de musique ». Francine se retira définitivement en 1718 avec une pension de 18 000 livres. (En 1717, on lui avait accordé la permission de donner, à l'Opéra, des bals masqués.)

Destouches, Inspecteur général de l'Académie, Surintendant général de la musique de Sa Majesté, remplaça Francine. En 1731, il abandonna la régie à Le Comte, Le Bœuf et leurs associés. Les affaires furent de plus en plus mauvaises. En 1733 (30 mai), un arrêt du Conseil d'État révoqua le privilège accordé à Le Comte et le rétablit en faveur de Louis de Thuret, « ci-devant capitaine au régiment de Picardie ». En 1744 (18 mars), de Thuret se retira et un nouvel arrêté accorda le privilège à Fr. Berger, Ecuyer, ancien receveur général des finances du Dauphiné. Ce Berger mourut en 1747. La régie de l'Opéra fut alors confiée aux sieurs Tréfontaine et Germain. Enfin, en 1749, le Roi donna à la Ville de Paris, « la Direction générale de l'Académie royale de musique, sous les ordres de M. le Comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'État. » Il y avait alors 500 000 livres de dettes!

## CHAPITRE XXXVII

### L'OPÉRA, DE LULLI A RAMEAU

Le cortège immédiat de Lulli. — Un compositeur français de premier ordre, collaborateur de Molière : Marc-Ant. Charpentier; la *Couronne de fleurs* et la cantate d'*Orphée*. — Suite de l'école de Lulli; ouvrages ayant eu le plus de succès dans la seconde période. — J. Ph. Rameau, et sa place dans l'évolution du théâtre lyrique. — Débuts de Rameau; ses grandes œuvres. — Jugements contemporains sur Rameau. — Arrivée des Bouffons italiens à Paris : causes de leur succès triomphal et éphémère.

La première période de l'histoire de l'opéra français est représentée, après l'heureux florentin, par les compositeurs qui forment la suite immédiate de Lulli : Colasse, Marais, Desmarets, Charpentier, La Coste.

Pascal Colasse, né à Reims en 1649 (mort à Versailles en 1709), a été signalé plus haut comme un des collaborateurs de Lulli. Il fut aussi son chef d'orchestre, ou, comme on disait, son « batteur de mesure » (après Lalouette). Membre de la chapelle du Roi en 1683, maître de musique de la chambre en 1696, il abandonna la musique, malgré ses hautes fonctions, et finit dans la pauvreté, presque idiot. On a de lui : *Achille et Polyxène* (actes II-V), 1687; *Thétis et Pélée* (1688); *Enée et Lavinie* (1690); *Astrée* (1692); *Les Saisons*, opéra-ballet (1695); *le Ballet de Villeneuve Saint-Georges* (1692); *Jason* ou *la Toison d'or* (1696); *La Naissance de Vénus* (1698); *Canente* (1700); *Polyxène et Pyrrhus* (1706). Les auteurs des livrets étaient Campistron, Fontenelle, La Fontaine, J.-B. Rousseau, l'abbé Pic. Le style musical et la composition de l'orchestre sont les mêmes que dans les ouvrages de Lulli.

Marais, né et mort à Paris (1656-1728), était surtout un joueur de viole. Il collabora à l'*Alcide* de Lulli. Il y a de lui une *Ariadne et Bacchus* en 5 actes et prologue, représentée en 1696 (partition imprimée par Ballard, même année), une *Alcyone* (1706) célèbre par sa « tempeste symphonique », une *Sémélé* (1709).

Henri Desmarets, né à Paris en 1662, mort à Lunéville en 1741, a plus de valeur que Colasse. Il fut d'abord page de la musique du roi. Accusé d'avoir enlevé et séduit la fille du présidial (haut magistrat) de l'élection de Senlis, il fut condammé à mort par le Châtelet, se réfugia en Espagne, puis vint à Lunéville où il obtint le titre de surintendant de la musique du duc de Lorraine. On a de lui : *Théagène et Chariclée*, tragédie lyrique (1695); *les Amours de Momus*, ballet-opéra (1695); *Vénus et Adonis* (1697); *les Fêtes galantes* (ballets, 1698).

Charles-Hubert Gervais, né et mort à Paris (1671-1744). officier de la chambre et intendant de la musique du duc d'Orléans, puis maître de la chapelle du Roi, a écrit (outre la meilleure partie du *Penthée*, élaboré par son premier maître), une *Méduse* (paroles de l'abbé Boyer, 5 actes et un prologue, 1697).

La Coste, d'abord choriste à l'Opéra (1693), est un compositeur dont on a surtout retenu cette phrase insérée dans l'avertissement au public de la partition d'*Aricie*, opéra-ballet en 5 actes (1697) : « Je ne suis pas assez versé dans la composition pour produire un jugement qui puisse soutenir le jugement du parterre ». Il est aussi l'auteur de *Philomèle* (1705), de *Télégone* (1725), d'*Orion* (1728), de *Biblis* (1732).

Très supérieur à ces musiciens médiocres est Marc-Anthoine Charpentier, musicien de haute valeur qui eût pu nous donner, lui aussi, un théâtre lyrique. Né et mort à Paris (1634-1704), il était allé en Italie et avait pris des leçons de Carissimi. Il fut maître de musique des Jésuites de la maison professe, intendant de la musique du duc d'Orléans, chef de la maîtrise de la Sainte-Chapelle, rival de Lulli, mais vaincu par ce dernier et obligé de renoncer au théâtre. Il avait à la fois le don de l'expression galante, comique et tragique. Avec la musique du *Malade imaginaire*, de la *Comtesse d'Escarbagnas,* du *Mariage forcé*, le recueil de ses *Airs à boire,* la *Couronne* et la cantate d'*Orphée*, il a écrit, sur le livret de Thomas Corneille, une *Médée* (1693, imprimée par Ballard en 1694) qui eut « un grand succès » (Titon du Tillet).

Charpentier était le collaborateur de Molière; et certes, ces deux Français, l'un avec son talent de musicien très solide, l'autre avec son génie de poète admirable, auraient eu tout ce qu'il fallait pour fonder chez nous le drame lyrique moderne. Il est pénible de voir que la faveur d'un étranger médiocre réduisit presque au silence ou à l'impuissance un des musiciens qui font le plus d'honneur à l'école

française du XVII^e siècle. Installé dans la salle du Palais-Royal depuis la mort de Molière (février 1673), Lulli avait seul le droit de représenter des « tragédies en musique »; de plus il avait obtenu (14 avril 1677), pour désarmer toute concurrence déguisée, que défense fût faite aux comédiens d'employer désormais plus de six voix et douze violons. Il ne voulait ni comédies avec musique, ni divertissements, ni ruses pour faire de la contrefaçon ou du *simili*. Un des monuments de la collaboration de Molière et de Charpentier, édifié dans de telles circonstances et juste sujet des regrets qu'elles provoquent, est la *Couronne de fleurs*, dont le livret remanié devait devenir l'églogue ajoutée au *Malade imaginaire,* et qui fut mise en musique nouvelle (distincte de l'églogue du *Malade*) entre 1680 et 1688. C'est une pastorale de cour qui ne craint la comparaison avec aucun des prologues de Lulli.

La scène est « dans un bocage ». La guerre a fait déserter la campagne. Flore rappelle les bergères et les bergers, car tout est tranquille désormais depuis qu'un héros (Louis XIV) vient d'assurer la paix. Flore les invite à chanter ce glorieux bienfaiteur :

A qui chantera mieux les glorieux exploits
Du fameux conquérant qui met fin à vos larmes,
Ma main destine les honneurs
De cette *couronne de fleurs*.

Un tournoi poétique est ouvert; Pan vient l'interrompre en raillant la témérité des chanteurs :

Chanter sur vos chalumeaux
Ce qu'Apollon sur sa lyre
Avec ses chants les plus beaux
N'entreprendrait pas de dire!

Les chanteurs se sont arrêtés; Flore compatit à leurs regrets et partage le prix entre les concurrents. Dans un ensemble final, on fait des vœux pleins d'allégresse pour la prospérité du monarque.

Cette pastorale fut jouée chez Mlle de Guise en son hôtel du Marais; M. Quittard, qui en a étudié le manuscrit, loue ainsi la musique : « sans qu'on y doive relever d'italianismes notables (ce qui peut se faire en quelques compositions de Charpentier), les thèmes y ont une grâce aisée et fluide qu'on ne trouve pas communément chez nous au XVII^e siècle. Le premier récit de Flore, par exemple, *Renaissez, paraissez, tendres fleurs*; celui de Rosélie, *Puisque Flore en ces bois nous convie*, et le petit ensemble à trois qui vient ensuite sentent déjà leur XVIII^e siècle. Rameau n'écrivit nulle part rien de

plus frais ni de plus aimable, d'un caractère plus tendrement champêtre, ainsi qu'on l'entendait alors. Les couplets avec quoi se mesurent les bergers plairont peut-être moins aux auditeurs modernes, quoique leur héroïsme galant et fleuri reste bien caractéristique. Enfin les ensembles, après chaque solo, le grand ensemble final surtout, sont toujours d'un excellent style. Il y a loin de cette écriture, sinon très rigoureusement figurée, du moins partout animée d'un esprit polyphonique véritable, à l'architecture un peu compacte des chœurs de Lulli. Au reste, cette indépendance et cette fantaisie dans le maniement des voix se retrouvent chez presque tous les Français de ce temps. » Charpentier lui-même chantait un rôle de haute-contre (celui de Florestan). Les huit ou dix chanteurs étaient accompagnés d'un clavecin, d'un théorbe peut-être, et d'une basse de viole, avec, pour les ritournelles et les symphonies, deux dessus de violes.

C'est encore à un des concerts de Mlle de Guise que fut vraisemblablement exécuté *Orphée descendant aux Enfers*, cantate où Charpentier montre qu'il savait aussi manier les cordes graves de la lyre et qu'il aurait pu fonder l'opéra français. L'œuvre paraît inachevée, ou incomplète en l'état actuel. (Le rôle d'Orphée était sans doute chanté par Charpentier lui-même). Elle est pour trois voix qu'accompagnait un petit orchestre intime : deux violons, une flûte à bec, une flûte allemande, une basse de viole et un clavecin. La symphonie qui précède et annonce l'arrivée d'Orphée est pleine de majesté dans l'expression de la tristesse. Le chant d'Orphée,

> Effroyables enfers où je conduis mes pas
> Aucun de vos tourments n'égale mon supplice,

est d'un pathétique très noble, et offre un beau modèle de déclamation lyrique. Les flûtes et les violons coupent très heureusement, par de brefs interludes, les plaintes d'Orphée dont l'éloquence est d'un grand style. (Dans l'écriture générale il y a un peu de *séquence* italienne, mais toujours en convenance parfaite avec le progrès du sentiment et de l'émotion).

Assez longue est la liste des compositeurs français qui, dans la deuxième période, forment la suite de Lulli, et dont les œuvres lyriques furent représentées avant 1733 : Campra, Destouches, La Barre, Bouvard, Rebel, Bertin de la Doue, Batistin, Bertin, Salomon, Bourgeois, Matho, Mouret, Montéclair, Gervais, Colin de Blamont, Aubert,

Lalande, Francœur, Villeneuve, Quinault, (J.-B.), Royer, marquis de Brassac. Ce n'est pas dans un chapitre sur l'histoire de l'opéra qu'il convient d'ajouter des renseignements biographiques aux noms les plus intéressants de cette liste; nous les retrouverons ailleurs, associés à des œuvres de plus sérieuse valeur. Les genres cultivés sont toujours les mêmes : pastorale héroïque, ballet, ballet-opéra, divertissement, tragédie lyrique; et les caractères de ces genres n'ont pas changé. L'empreinte laissée par Louis XIV sur les mœurs et sur la musique ne s'effacera pas de longtemps. Le type du personnage de théâtre est toujours un dieu païen ou un héros merveilleux, dans un nimbe de mythologie et de galanterie; l'Olympe, la Grèce et Rome, l'Europe, les Indes, tout est « galant ». La danse et la « représentation » gardent une importance capitale. On se repaît de fables antiques, assaisonnées de pointes sentimentales.

Que *Pirithoüs* est charmant!
Peut-il ennuyer un moment?
On y voit, jusqu'au dénouement
Quelque dame jolie,
Passepied, menuet galant :
La belle tragédie!

L'opéra s'adresse aux yeux plus qu'aux oreilles; il touche la vanité aristocratique bien plus que le sens musical. Il est encore une œuvre de circonstance : il amuse le roi, il rehausse l'éclat d'un mariage princier, il célèbre la naissance d'un Dauphin; il s'ajoute, comme un divertissement très coûteux, aux fêtes nocturnes qu'une duchesse du Maine donne dans ses magnifiques jardins de Sceaux. C'est, pour lui appliquer le titre d'un prologue de Campra, *le Triomphe de la folie sur la Raison, dans le temps du Carnaval.* De vrai public, de sens artistique et critique, il n'y en a point.

Nous signalerons seulement, dans l'ordre chronologique, les opéras qui eurent le plus de succès : l'*Europe galante*, opéra-ballet (1697) et *Tancrède*, tragédie lyrique (1702) du provençal Campra; *Omphale*, tragédie lyrique, paroles de La Motte, musique de l' « agréable » Destouches (1701, et, à Trianon, devant le Roi, en 1702); *Alcyone*, tragédie lyrique, dont la « tempête » est un des premiers essais de

réalisme musical de la symphonie (1706), de Marais; les *Festes Vénitiennes* (1710), opéra-ballet de Campra, applaudi pendant quarante ans; *Callirhoe* (1716), tragédie lyrique de Destouches; *Médée et Jason* (1713), tragédie lyrique, paroles de l'abbé Pellegrin et de la Roque, musique de SALOMON (né en Provence en 1661, mort à Versailles en 1731); les *Festes de Thalie* (1714) opéra-ballet, sorte de pièce à tiroirs, de MOURET (né à Avignon en 1682, intendant de la musique de la duchesse du Maine à Sceaux, mort fou à Charenton en 1739); *Le Jugement de Pâris* (1718), pastorale héroïque en 3 actes, considérée comme le meilleur ouvrage de BERTIN DE LA DOUÉ (né à Paris en 1680, maître de clavecin de la maison d'Orléans, organiste aux théatins, second dessus de violon à l'Opéra, mort à Paris en 1745); *Les âges*, opéra-ballet en 3 entrées et un prologue, de Campra (1718); *Les Festes grecques et romaines*, ballet héroïque en 3 actes et un prologue, où le roi devait représenter le rôle d'Auguste, écrit pour être joué au Louvre, de COLIN DE BLAMONT (fils d'un musicien de la Chambre, élève de Lalande, né à Versailles en 1690, mort à Paris en 1760).

Un des plus brillants succès de cette période fut obtenu par *Les Éléments*, « Ballet du Roy », en 4 entrées et un prologue, paroles de Roy, musique de LALANDE et DESTOUCHES, représenté pour la première fois au palais des Tuileries le 22 décembre 1721. Dans le prologue, après la 1re scène (inquiétude de Vénus sur le sort de son fils), le fond du théâtre s'ouvrait et faisait apparaître le Roi entouré de toute sa cour formant autour de lui une « troupe de héros ». Le Roi dansait ensuite. Le *Mercure de France* donne quelques renseignements : « A la 3e scène (acte, ou entrée I), le palais de Junon s'ouvre; elle paraît sur son trône, les Heures à côté d'elle, avec les Aquilons et les Zéphirs. Iris est derrière le trône, sur son arc. Cette décoration est des plus galantes; elle est formée par des colonnes de nuées autour desquelles voltigent toutes sortes d'oiseaux, peints par M. Houdry, de l'Académie royale de Peinture... [Dans l'épilogue qui termine le ballet], le Roy représentant le Soleil paraît sur son char environné des signes du Zodiaque, et suivi des quatre parties du Monde... De chaque côté du proscenium on a ménagé deux balcons, l'un au-dessus de l'autre, pour les chœurs : les femmes en bas, les hommes au-dessus; l'orchestre, pour les instruments, *en tout à fait hors-d'œuvre*, mais attenant le théâtre... Le soleil qui paraît dans le fond du théâtre, à la fin de la dernière entrée, est très ingénieusement composé : le disque en est lumineux et les rayons bien imités, par le moyen d'une eau safranée dans des tuyaux de verre. »

On peut citer encore : *Pyrame et Thisbé*, tragédie lyrique (1726) de REBEL, dont nous aurons à parler ailleurs, et de FRANCŒUR (le célèbre violoniste, né et mort à Paris, 1698-1787); *Les Amours des Dieux*, de Mouret, opéra-ballet (1727) où fut admirée la Demoiselle Sallé, jeune danseuse qui venait alors de la cour d'Angleterre; *Jephté*, tragédie lyrique tirée de l'Ecriture sainte, musique de Monteclair, qui eut (un moment) les honneurs de l'interdiction, un sujet religieux paraissant déplacé sur la scène de l'Opéra.

En dehors de ces succès, d'ailleurs relatifs, et dont les causes ne

sont pas purement musicales, il y a peu de faits importants à mentionner. C'est en 1697, à l'occasion de l'*Europe galante*, grâce à l'énergie de La Motte et de Campra, qu'une première règle fut établie pour les honoraires des auteurs : cent livres à chacun d'eux pour les dix premières représentations; cinquante livres ensuite, jusqu'à la vingtième, après quoi l'ouvrage devenait la propriété de l'Académie. L'*Europe galante* fut aussi le premier exemple de ces spectacles coupés, mosaïque d'actes différents, que l'Opéra eut à son répertoire pendant une partie du XVIII^e siècle, sous le nom de *Fragments*, *Festes*, *Amours*. L'organisation matérielle de l'Opéra laissait encore beaucoup à désirer. Pour l'éclairage de la salle, c'est seulement sous la Régence que les chandelles furent remplacées par des bougies. De nombreux arrêtés cherchèrent à mettre un peu d'ordre dans les entrées. Nous citerons le suivant, qui n'est pas le seul du genre : « Versailles, le 28 novembre 1713. DE PAR LE ROI. Sa Majesté étant informée, etc... défend aux officiers de sa maison, à ses Gardes, Gendarmes, Chevaux-Légers, Mousquetaires, d'entrer à l'Opéra sans payer, et à tous domestiques portant livrée, sans exception aucune sous quelque prétexte que ce soit, d'y entrer même en payant. »

La dernière période dont nous avons à parler est dominée par le grand nom de J.-PH. RAMEAU, le plus brillant de la musique française dans la première moitié du XVIII^e siècle. L'esthétique de ses opéras, si l'on considère les formes organiques et la couleur générale des ouvrages, n'est nullement différente de celle des opéras de Lulli; il n'y a de nouveau que le génie du compositeur. Cette période a aussi pour caractéristiques : la nouvelle invasion des Italiens; la guerre dite « des Bouffons », qui commence en 1752; les premières manifestations de l'opéra-comique.

A la suite de Rameau, les musiciens français qui occupent la scène lyrique jusqu'en 1774, sans reparler de quelques-uns qui appartiennent à la période précédente, sont assez nombreux : DUPLESSIS, BOISMORTIER, NIEL, Mlle DUVAL, GRENET, ROYER, MION, MONDONVILLE, de BURY, LE CLAIR, LAGARDE, DAUVERGNE, BLAVET, J.-J. ROUSSEAU, GIRAUD, MONTAN-BERTON, d'HERBAIN, MONSIGNY, TRIAL, LABORDE, PHILIDOR, CARDONNE, FLOGNEL, GOSSEC.

J. Ph. Rameau naquit à Dijon, d'un père organiste, le 25 septembre 1683. Sur sa formation musicale, les documents font presque entièrement défaut. Parmi les opuscules contemporains, le plus utile à consulter, mais avec prudence, est l'*Eloge historique de M. Rameau, compositeur*

*de la musique du cabinet du Roi, associé de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon... par* M. Maret, *dr. méd. secrétaire perpétuel* (Dijon, Causse, 1766). De Croix donne aussi des renseignements importants dans *L'Ami des Arts ou Justification de plusieurs grands hommes* (1776). L'*Eloge* de Rameau par Chabanon (1764), son ami, est d'une faible utilité pour une biographie dont l'ensemble ne saurait être encore établi sans nombreuses lacunes. Rameau fit ses études au collège des Jésuites de Dijon. Après un bref séjour à Milan, où la musique italienne paraît l'avoir peu intéressé, il est organiste à Avignon (1702) et, 5 mois après, à la cathédrale de Clermont, en Auvergne. En 1705, il se rend à Paris et devient organiste de deux couvents, les pères de la Mercy, rue du Chaume-au-Marais, et les Jésuites de la rue Saint-Jacques. En octobre 1706 il concourt devant Gigault, de Montalan et Dandrieux, pour la place d'organiste à Sainte-Madeleine en la cité; il est vainqueur (contre Calvière, Maureau, Vaudry, Poulain et Dornel). En 1727, et non en 1717 comme dit Fétis, il concourut aussi pour l'orgue de Saint-Paul (sans succès). Après un court séjour à Lyon, Rameau revient à Clermont reprendre possession de l'orgue de la Cathédrale (1716?), puis, en 1723, il se fixe définitivement à Paris où son grand protecteur fut M. de la Pouplinière, intendant général, dont l'hôtel princier, pourvu d'un théâtre, entretenait un brillant orchestre privé.

C'est en 1723 seulement que Rameau commença à écrire des ouvrages de théâtre; encore se borna-t-il à un essai d'ordre secondaire : c'est dix ans plus tard seulement qu'il sera joué à l'Opéra. A ce moment, il a quarante ans. Il vient de publier son *Traité d'Harmonie* (1722); il est surtout connu et estimé comme claveciniste et organiste.

C'est à propos d'une farce dont le livret était de son compatriote Piron, l'*Endriague*, que Rameau eut son premier contact avec le théâtre. La pièce fut jouée par la troupe Dolet à la foire Saint-Germain, en février 1723. Il s'agissait de fournir un brillant début à une cantatrice, Mlle Petitpas, que ses protecteurs voulaient faire entrer à l'Opéra. Piron pria Rameau, « *alors très ignoré* », dit-il, de composer « un morceau mis en haute musique ». L'œuvre de Rameau est perdue; mais nous connaissons le caractère de cette bouffonnerie licencieuse (3 actes). La scène se passe à *Cocquesigrüopolis*, dont les

habitants livrent tous les six mois une jeune vierge à la voracité d'un monstre appelé l'*Endriague* : cette vierge est pour lors Grazinde (Petitpas), qui est conduite à ce vague minotaure par le grand prêtre *Caudaguliventer*, mais qui finit par être sauvée. — Un *Samson*, paroles de Voltaire, ne fut pas admis à l'Opéra ; mais Rameau en utilisa plus tard la musique dans son Zoroastre.

Voici, par ordre chronologique, quels furent les chefs-d'œuvre de Rameau.

*Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin (1733), fut bien accueilli, malgré un certain étonnement. Un mois après la 1re représentation, le *Mercure de France* dit que cet opéra « continue avec beaucoup de succès et paraît toujours plus goûté ». Les morceaux célèbres ou volontiers cités sont l'air de la prêtresse de Diane, *Dieu d'amour* (I, 3), le trio des Parques, *Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire* (II, 5), l'ariette avec accompagnement de flûte, *Rosignols amoureux* (V, scène finale). — *Les Indes galantes* (1735), 3 actes et un prologue, sont un des types du ballet héroïque déjà traditionnel ; on y voyait Hébé, l'Amour, Bellone, Osman-Pacha, les Incas du Pérou, les Sauvages, une danse des Fleurs, une feste persane, Borée, Zéphire, etc.....

La décoration était de Servandoni :

« ... Tout le fond du théâtre représente des berceaux décorés de guirlandes de fleurs et de lustres de cristal. Ces berceaux sont à deux étages : le premier est rempli de jeunes odalisques de diverses nations, et le deuxième d'esclaves chantants... Au milieu du théâtre est un rosier qui, en se séparant, laisse voir l'illustre demoiselle Sallé sur un gazon, couronnée par les amours... Le ballet représente pittoresquement le sort des fleurs dans un jardin. On les a personnifiées, ainsi que Borée et Zéphire, pour donner de l'âme à cette peinture galante. » (Texte cité par de Lajarte). — *Castor et Pollux* (1737), paroles de Gentil-Bernard, est considéré comme le chef-d'œuvre de Rameau. Il figura au répertoire pendant quarante-sept ans. Parmi les plus belles pages, on cite avec raison. au 1er acte, le chœur *Que tout gémisse* et l'air de Télaïre, *Tristes apprêts* ; le menuet dansé, *Dans ces doux asiles* ; au IVe acte, les scènes des Enfers et des Champs-Elysées. — *Les Festes d'Hébé*, ou *les Talents lyriques* (1739), accentuèrent, par leur grâce, la supériorité de Rameau sur l'ancien opéra lulliste. Les personnages sont l'*Amour*, *Sapho*, *Iphise*, *Æglé* « bergère chantante et dansante », *Mercure*, *Tyrtée*... ; parmi les pages célèbres : le chœur *Que jusqu'aux cieux*, et l'air d'Hébé, *Accourez*, *riante jeunesse*, et le duo *Volons sur les bords de la Seine*, dans le prologue ; les airs d'Alcée (*Par les horreurs du noir Tartare*) et d'Hymas (1re entrée) : les chœurs *O ciel* et *Chantons Sapho* (*ibid.*) et le tambourin en *mi* mineur de la 2e entrée. — Dans *Dardanus* (1739) on peut signaler, outre le célèbre rigaudon, le duo du 1er acte, *Maux plaintifs*, et la scène des Songes (IV, 1). — *Les Festes de Polymnie*, ballet héroïque, ont 3 actes et un prologue (1745. Acte I, la *Fable* ; II, l'*Histoire* ; III, la *Féerie*). — *Le Temple de la gloire*, fête en 3 actes et prologue (1745), n'eut aucun succès à cause du livret où Voltaire n'avait mis rien de lyrique.

— *Zaïs*, ballet héroïque, fut représenté en 1748, et repris trois fois, jusqu'en 1770. — *Pygmalion*, entrée de ballet en un acte (1748), eut beaucoup de succès et figura souvent au programme des spectacles coupés. — *Les Festes de l'hymen et de l'amour, ou les dieux d'Égypte* (Versailles, 1747, Paris, 1748) paraissent avoir eu peu de succès. — *Platée*, ballet bouffon (carnaval de 1749), fut le premier essai de musique bouffe, comme l'indiquent les rubriques : « *ariette badine* », « *en pédalant* », « *en gracieusant* », « *avec feu* », « *en faisant l'agréable* », « *à demi-jeu* », etc. ; pour l'accompagnement de deux chœurs chantés dans la coulisse, les flûtes imitent le coucou, le hautbois et le second violon imitent le coassement des grenouilles. Le sujet est la jalousie de Junon. — Dans *Naïs*, opéra en 3 actes (1749), il y a un prologue dont le sujet est « l'accord des Dieux » (Flore, Jupiter, Neptune), et un « Quadrille des peuples de la terre ». — *Zoroastre*, tragédie lyrique (1749), est une des plus belles œuvres de Rameau ; le compositeur y plaça un grand nombre des morceaux de *Samson*, dont le livret était de Voltaire, et que l'Académie de musique avait refusé. Le livret fut traduit en italien, et la pièce représentée avec magnificence sur le théâtre royal de Dresde (en 1752). — *La Guirlande, ou les Fleurs enchantées* est un opéra ballet en un acte (1751) ; *Acanthe et Céphise, ou la Sympathie*, une pastorale héroïque en 3 actes (1751) : le prologue d'usage est remplacé par une ouverture « où l'on a essayé de peindre, autant qu'il est possible à la musique, les vœux de la nation et les réjouissances publiques à la nouvelle de la naissance du prince » (*Avertissement* du livret). — *Les Surprises de l'Amour*, ballet « composé de 3 actes séparés » qui s'appelèrent successivement *Le retour d'Astrée*, *Adonis*, *La Lyre enchantée*, *Anacréon*, *les Sybarites*, furent d'abord jouées sur le théâtre des petits appartements à Versailles (1748), puis remaniées pour l'Académie. — *Les Paladins*, opéra-ballet en 3 actes (1760), furent le dernier ouvrage représenté de Rameau et eurent 15 représentations.

Le lecteur moderne qui s'est borné à parcourir la partition de ces ouvrages est assez étonné d'apprendre l'opinion qu'en eurent les contemporains. Rameau fut considéré comme un révolutionnaire très hardi, un « avancé » qui mettait l'oreille du public à rude épreuve. Ce fut « un distillateur d'accords baroques », un faiseur d' « opéras bourrus », écrivant une musique « d'une mécanique prodigieuse » et « difficile à exécuter », chargée de « trop de science », où tout paraissait « trop cherché et trop travaillé ». L'abbé Desfontaines disait que cette musique aurait secoué « les nerfs d'un paralytique » ; il l'opposait « aux doux ébranlements que savent opérer Campra, Destouches, Monteclair, Mouret », en ajoutant : « L'inintelligi-

bilité, le galimatias, le néologisme veulent donc passer des discours dans la musique! » On écrivit que cette musique était « noire », ou encore « triste et longue comme la figure de son auteur ». Voltaire opposait « sa profusion de doubles croches » à la sérénité de Lulli; toutes critiques s'accordant avec le mot de Campra au prince de Conti : « Il y a là (dans *Hippolyte et Aricie*) assez de musique pour faire dix opéras ». Un journaliste déclarait que « les musiciens de l'orchestre, pendant trois heures entières, n'ont pas le temps d'éternuer ». Partisans et adversaires furent d'une égale violence. La première représentation de *Dardanus* (19 novembre 1739) fut un événement, comme celles d'*Hernani* ou de *Lohengrin* au XIX[e] siècle : huit jours avant, toutes les loges, premières et secondes, étaient retenues pour deux semaines; et on parlait, au café de Dupuy, d'une « confédération de plus de mille Ramoneurs » (partisans de Rameau) décidés à assurer le triomphe de leur idole (*Journal historique*). Collé dit de *Castor et Pollux* : « Cet opéra a été applaudi avec fureur »... En somme, Rameau parut accomplir une révolution analogue à celle de R. Wagner, et mérita les mêmes reproches (inintelligibilité, galimatias, néologisme, excès de science) que l'auteur de la *Tétralogie* à ses débuts. Singulier et bien instructif rapprochement! Il nous éclaire sur la valeur objective des critiques toujours adressées aux artistes qui ont une personnalité, comme aussi sur l'importance et la nouveauté réelles de certaines « révolutions ». Aujourd'hui, le style de Wagner nous paraît très pur et très classique : un opéra comme le *Vaisseau fantôme* nous semble chargé d'italianisme, et la formule de *Tannhauser* ou de *Lohengrin* passe pour être peu éloignée de celle de Meyerbeer. De même, à distance, Rameau apparaît comme le dernier représentant de l'école de Lulli : il continue la même esthétique, avec un art simplement plus souple et plus varié, plus *personnel* et, pour cette raison, plus neuf. D'ailleurs, en 1778, quand la lutte reprit autour de Gluck, Rameau reçut une nouvelle étiquette et, après avoir été applaudi comme artiste d'avant-garde, devint l'homme de ce passé même auquel on l'avait d'abord opposé : il représentait la « réaction »!

Le caractère militant des œuvres de Rameau fut accentué

par le succès éphémère des *Bouffons*, qui vinrent aviver et embrouiller le conflit déjà si vain, commencé dès le début du siècle, entre la musique française et la musique italienne. Rameau leur fut opposé et, finalement, les éclipsa. Cette vogue des bouffons, dont l'histoire est si riche en menus documents de spirituelle polémique et de sotte esthétique, a des causes qui pourraient être ramenées à un fait d'observation. Il arrive assez souvent que, dans un concert, le succès le plus grand ne va pas à tel artiste de genre sérieux et noble, à telle pièce d'apparat, mais au chanteur comique, voire au pitre de profession chargé d'un bref intermède : il est fort applaudi, parce qu'il apporte une détente; le public acclame en lui un brusque retour au naturel : il lui fait les honneurs du *bis*, du *ter*, avec une sorte d'avidité insatiable. Tel fut, en quelque mesure, le cas des Bouffons italiens lorsqu'après deux apparitions, l'une en 1729 à l'Opéra, l'autre en 1746 à la Comédie italienne, ils vinrent triompher en 1753. Sur la scène régnaient alors des héros empanachés et gourmés, des seigneurs d'une galanterie subtile, des guerriers grecs, romains, syriens, avec des cothurnes, des casques à plumets, des perruques poudrées à blanc; le comique, nous l'avons vu, n'était certes pas étranger à l'art français : mais dans les livrets et dans l'allure générale du drame lyrique, l' « école de Lulli » faisait prédominer les tendances de l'esprit de cour. Avec leurs intermèdes où se mêlaient la prose familière et les vers, leurs personnages bourgeois, leurs avares bernés, leurs jaloux dupés, leurs fantoches, leurs farces moliéresques rehaussées parfois d'une musique fraîche et charmante, les Bouffons eurent bientôt des partisans enthousiastes.

Ils donnèrent successivement (1572-1574), à l'Opéra : *la Serva padrona* de Pergolèse, avec un ballet-pantomime; *il Giocatore* (*le Joueur*), intercalé entre le Prologue des *Fêtes de l'été* de Montéclair et l'*Alphée et Aréthuse* de Campra; *il Maestro di musica*, *la Finta cameriera*, *la Donna superba*, *la Scaltra governatrice* (*la Gouvernante rusée*), *il Medico ignorante*, *la Finta pollacca*, *il Cinese rimpatriato* (*le Chinois rapatrié*), *la Zingara* (*la Bohémienne*), *gli Artigiani arrichiti* (*les Artisans de qualité*), *il Paratajo*, *Bertoldo in Corte*... La plupart de ces ouvrages étaient des pastiches qu'on allongeait ou abrégeait à volonté; la musique était souvent anonyme.

Voici comment un contemporain caractérise l'effet produit par les Bouffons :

« Les brouilleries du Parlement de Paris avec la Cour, son exil, et la grand chambre transportée à Pontoise, tous ces événements n'ont été un sujet d'entretien pour Paris que pendant vingt-quatre heures; et quoi que ce corps respectable eût fait, depuis un an, pour fixer les yeux du public, il n'a jamais pu obtenir la trentième partie de l'attention qu'on a donnée à la révolution arrivée dans la musique. Les acteurs italiens qui jouent depuis dix mois sur le théâtre de l'Opéra de Paris, et qu'on nomme ici *Bouffons*, ont tellement absorbé l'attention de Paris, que le Parlement, malgré toutes ses démarches et procédures qui devaient lui donner de la célébrité, ne pouvait pas manquer de tomber dans un oubli entier. Un homme d'esprit a dit que l'arrivée de Manelli nous avait évité une guerre civile, parce que, sans cet événement, les esprits oisifs et tranquilles se seraient sans doute occupés des différends du parlement et du clergé, et que le fanatisme, qui échauffe si aisément les têtes, aurait pu avoir des suites funestes. Manelli est le nom de l'auteur italien qui joue dans les intermèdes. »

(Grimm, *Correspondance littéraire*, Juillet 1753.)

Un tel événement raviva la querelle déjà ancienne des partisans de la musique italienne et des partisans de la musique française : querelle de circonstance, pleine de partis pris, d'erreurs, de malentendus et de confusions, aussi dénuée de valeur qu'avaient été les bavardages de l'abbé Raguenet (*Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne l'opéra*, 1702), ceux du parlementaire normand Lecerf de la Vieuville en ses dialogues et brochures (1705-6), de l'abbé Dubos dans la partie musicale de ses *Réflexions sur le Beau* (1719), de l'abbé Pluche dans le 7e vol. de son *Spectacle de la nature* (1731), et de tant d'amateurs, qui, dans la suite, vinrent grossir de leurs traits d'esprit le dossier du débat. Rameau avait été d'abord opposé à Lulli. Ramistes et Lullistes s'unirent en 1754 contre les Bouffons. C'est une nouvelle représentation de *Castor et Pollux* qui paraît avoir déterminé la défaite de la musique italienne. « La haine que l'on porte aux Bouffons, jointe à l'excellence de cet opéra, peut bien y contribuer un peu. Les Bouffons vont, à ce qu'on assure, être renvoyés dans peu de jours. » Un contemporain compare *Castor et Pollux* aux deux astres jumeaux (*Sic fratres Helenæ, lucida sidera*...) qui, en paraissant à l'horizon, dissipent les vents tumultueux et mettent fin à l'orage; et voici les réflexions caustiques inspirées par ce dénouement au même chroni-

queur : «... L'Académie royale de musique vient enfin de bannir de son théâtre la musique italienne, cette rivale si superbe et si dangereuse des opéras de Rameau. Je vois un avantage très réel à ce renvoi des Bouffons, qui ne frappe personne : les Buffon, les Diderot, les d'Alembert, tous les gens de lettres d'un certain nom, les artistes de tous les ordres, peintres, sculpteurs, architectes, que cette musique avait comme ensorcelés, n'iront plus à l'Opéra et auront d'autant plus de loisirs de vaquer à leurs travaux. » (GRIMM, *Correspondance littéraire*, 15 février 1754.)

## Bibliographie.

Pour l'air à voix seule, l'air de cour, et Guesdron, voir HENRI QUITTARD, *Revue musicale*, 1905, p. 443 et suiv., 489 et suiv., 511 et suiv.

La Bibl. Mazarine possède une plaquette in-4°, datée de 1654 : *Le triomphe de l'Amour sur des Bergers et des Bergères, dédié au Roy, mis en musique par De la Guerre, organiste de Sa Majesté en sa Saincte chapelle du Palais à Paris* (*de l'imprimerie de Ch. Chenault*). Musique perdue.

Pour le drame lyrique français, les sources principales sont à la Bibliothèque de l'Opéra (Paris), qui, à la date de 1878, contenait 241 opéras avec tout leur matériel d'exécution, 110 ballets avec leurs parties séparées et leurs partitions, 184 partitions sans parties d'orchestre (pièces ayant figuré sur le pupitre du chef d'orchestre au moment de la représentation). On pourra consulter, comme ouvrages particuliers : 1° *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra; catalogue historique, chronologique, anecdotique*, rédigé par CH. DE LAJARTE, 2 vol., Jouaust, 1878; 2° *Histoire de l'Académie royale de musique*, par François Parfaict (en manuscrit, B. N., ms. fr. 12355); 3° *Les Origines de l'Opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie*, etc., etc., par NUITTER et THOINAN, 1 vol., Paris, Plon, 1886, et *Les vrais créateurs de l'Opéra français* par POUGIN, 1 vol., 1881, in-18. — DE BOISLILE : *Les débuts de l'Opéra français à Paris*, in-8°, Paris, 1875. — La collection MICHAELIS, fondée avec la collaboration de DE LAJARTE, POISOT, A. GUILMANT, C. FRANCK, GEVAERT, RENAUD DE VILBACH, BOURGAUT-DUCOUDRAY, WECKERLIN, AD. JULIEN, LAVOIX, POUGIN, Y. WILDER, mais arrêtée avant l'exécution de tout son programme, a réédité, avec réductions au piano, les œuvres de Beaujoyeux, Cambert, Lulli, Colasse, Campra, Destouches, Rameau, etc.

Pour Lulli : LIONEL DE LA LAURENCIE, *Lulli* (collection J. Chantavoine, Alcan) et les *Sammelbände der I. M. G.*, XIII, 1, 1911; ED. RADET, *Lulli* (Paris, 1891); HENRY PRUNIÈRES, *Lully* (1 vol., Laurens, 1910) et la Revue *S. I. M.* de J. Ecorcheville, numéros des 15 avril, 15 mai, 15 juin 1912...

Pour Rameau, voir la grande édition des *Œuvres* publiée par la maison Durand sous la direction de CAMILLE SAINT-SAENS. En tête de la partie dramatique est un résumé de l'histoire de l'opéra.

Un document intéressant est la *Lettre de M. Rameau aux philosophes* publiée par l'*Année littéraire*, t. IV, 1762 (B. N. Z 4° 554).

## CHAPITRE XXXVIII

# LA MUSIQUE D'ORGUE ET DE CLAVECIN AU XVII^e SIÈCLE

Généralités sur l'orgue; caractères et progrès de l'instrument au XVII^e siècle; les tons d'Église, le doigté, les jeux. — Titelouze et les précurseurs; forme de ses Hymnes. — Boivin. — Les organistes de Paris; les maîtres de Lulli. — Nicolas Gigault; Le Bègue et la valeur synthétique de ses œuvres. — Nivers; Grigny et les influences étrangères. — Dandrieu, D'Anglebert, Louis Marchand, Daquin, Raison, Clérambault, François Couperin; les organistes français en 1750. — Le clavecin; caractères généraux de sa musique. — Chambonnières et ses élèves. — Les Couperin. — François Couperin et ses œuvres.

Moins brillante d'apparence que le drame lyrique, moins accessible au public, mais tout aussi importante, et plus loyale, si l'on peut dire, parce qu'elle n'admet pas de ruses, pas de combinaisons équivoques, de tricheries et d'éléments étrangers pouvant donner le change, la musique instrumentale a une histoire moins nette que celle qui vient d'être esquissée.

Nous avons vu ses commencements aux XVI^e et XVII^e siècles; elle était appelée à une brillante fortune. Partie d'humbles essais, elle a évolué tout comme l'opéra, mais de façon beaucoup plus rapide, et pour atteindre à un développement qui, loin de donner un jour des signes de déclin, comme les anciennes formes de la polyphonie, devait ouvrir à la pensée des compositeurs des perspectives de plus en plus larges, et, aujourd'hui encore, illimitées. C'est une loi de l'Histoire musicale que, plus on se rapproche des temps modernes, plus l'évolution des genres est rapide.

Celle de la Symphonie, issue de la Sonate, sera d'une étonnante soudaineté. Haydn, Mozart, Beethoven apparaissent à côté l'un de l'autre, au terme de la nouvelle route où nous entrons.

Un art n'est vraiment arrivé à la maturité et à la pleine conscience de sa fonction que quand il sait se passer de ressources empruntées à des arts voisins, et lorsqu'il met en œuvre des éléments d'expression tout spécifiques. L'art musical a donc réalisé un progrès d'importance capitale le jour où, s'affranchissant de la sujétion à des textes latins, italiens, français, germaniques, dont il était obligé d'épouser la pensée et de suivre le rythme, il a pratiqué le *fara da se*, pour n'obéir qu'à sa pensée propre et à sa fantaisie. La rupture avec une tradition vingt fois séculaire de musique écrite sur des paroles et avec quatre ou cinq siècles de contrepoint pur ne s'est pas faite brusquement, car elle présentait certaines difficultés. Les premières compositions sans paroles, nous l'avons vu, ont été des danses ou des chansons désaffectées; danse et mélodie sont les deux formes initiales dont le rythme persistera jusque dans la symphonie; mais, une fois sur la voie, la pensée musicale saura conquérir bientôt sa pleine indépendance.

Il ne suffit pas qu'une pièce soit destinée à l'exécution exclusive par le luth, le clavecin, ou un instrument à vent, pour qu'elle constitue un progrès important. Si le plan ou l'esprit de cette composition est le même que celui d'une pièce vocale, on aura un transfert, rien de plus; et ce transfert pourra aussi bien donner l'impression d'une lacune que celle d'un progrès. Il ne faut pas oublier aussi que bien avant la Renaissance, dans l'antiquité elle-même, il y avait eu des virtuoses de la cithare, de la flûte, de l'orgue, etc... Ce qui rend la musique instrumentale dont nous avons à parler vraiment intéressante et la distingue de toutes les manifestations antérieures avec lesquelles on pourrait la confondre, c'est sa tendance, manifestée de bonne heure, à s'organiser d'après des principes très différents de ceux qui avaient été suivis au XVI^e^ siècle et dans les siècles antérieurs pour les grandes compositions vocales. Les polyphonistes de la première période de la Renaissance ne connaissaient en somme qu'un seul grand art : celui du contre-

point. Un thème étant choisi ou inventé, ils le traitaient par l'imitation. Leurs œuvres se composent d'une série de motifs juxtaposés et soumis à ce traitement. Tout autre sera la sonate. Le contrepoint n'y perdra pas ses droits (principalement dans la sonate d'église), pas plus qu'il ne les perdra dans les autres genres; mais il sera considéré comme insuffisant : le principe nouveau sera celui de la parenté des motifs; ce sera aussi celui du contraste dans les mouvements adoptés et dans le rythme, de façon à former une *composition* dans l'ordre successif, comme dans l'ordre simultané.

L'orgue, le clavecin et le violon offrent trois sujets d'étude principaux; leur ordre n'est pas rigoureusement déterminé par les faits; les genres de composition n'y sont pas toujours discernables, et le profane y est assez souvent mêlé au sacré. Nous adopterons le plan suivant : 1° les compositeurs pour instruments à touches; 2° les compositeurs pour violon. — Nous parlerons d'abord de la France; ensuite, des pays étrangers, bien que le croisement des courants d'idées et d'influences rende cette distinction géographique assez conventionnelle.

Les maîtres français de l'**Orgue** au XVIIe siècle, connus seulement depuis quelques années, grâce aux rééditions d'Alexandre Guilmant, ont une sérieuse valeur, et une importance historique de premier ordre. Titelouze, le grand artiste de Rouen, se trompait sans doute lorsqu'en 1623 il croyait être le premier qui publiait une « tablature » d'orgue; mais il se trompait de bonne foi : il a fait œuvre originale et personnelle; il a créé une école. A si peu de distance de Frescobaldi, de Swelinck et de Scheidt — qu'il ignorait d'ailleurs complètement — il doit compter parmi les précurseurs illustres. Avant de parler des maîtres du genre et de leurs ouvrages, nous indiquerons les caractères généraux les plus importants de cette partie de notre art national.

Si l'orgue est « l'instrument-Roi », ce n'est pas qu'il soit l'*instrument-orchestre*. « Bien naïf, dit avec raison M. de Bricqueville, celui qui verrait dans la dénomination des jeux de *flûte*, de *trompette*, de *viole de jambe*, etc., une assimilation à la sonorité des instruments de musique

portant le même nom. » Cette illusion, il est vrai, est favorisée par certains excès des facteurs d'aujourd'hui. L'orgue, surtout pour les musiciens d'autrefois, est un instrument à sonorité particulière, avec des jeux de mutation qui éclaircissent son timbre. S'il est au tout premier rang, c'est parce qu'avec ses claviers manuels et son clavier pour les pieds, il permet toutes les combinaisons du contrepoint; c'est aussi à cause de son ampleur sonore et de sa puissance. Mais ces ressources furent d'abord incomplètes, limitées par la mode et par des influences traditionnelles. En France, le clavier des pédales resta longtemps rudimentaire, très inférieur à ceux des orgues allemandes; habituellement, il ne servait que pour des basses de longue tenue, sans participation à la vie agissante des autres parties. D'ailleurs, nos premiers organistes pratiquèrent peu la fugue ou le style fugué; il suffit de jeter un coup d'œil sur leurs compositions pour voir qu'ils restèrent attachés au style et aux « agréments » du clavecin, dont ils distinguaient à peine la musique de celle de l'orgue; et le clavecin lui-même était sous la dépendance de la musique de luth! En second lieu, le goût du temps et la faiblesse de la construction (soufflerie insuffisante) contribuaient à maintenir la musique d'orgue dans une sonorité douce et discrète. « Il ne serait pas venu à l'idée de Couperin, de Balbastre, de Daquin, de Rameau, de faire entendre simultanément tous les jeux de fonds, d'anches, de mutation. Ces accords formidables, que nous entendons rouler sous les voûtes des églises, auraient suffi, il y a cent cinquante ans, pour mettre les fidèles en fuite... Mélanger, dans un morceau, les jeux de fonds aux jeux d'anches eût été regardé comme un manque de goût. » (E. de Bricqueville.)

Les organistes restent fidèles aux huit tons de l'Église, alors qu'autour d'eux on tend de plus en plus à les abandonner. Leurs compositions sont en général assez brèves; comme s'ils avaient peur de prendre trop de libertés, ils marquent souvent les endroits où on peut finir, en négligeant le reste, *ad libitum*. « Ceux qui voudront abréger les pièces, dit Le Bègue, ils n'auront qu'à commencer là où il y a une petite estoille. » La registration est *quelquefois* indiquée de façon précise. Aucun signe n'est relatif à

l'accentuation (notes liées ou détachées). Pour le doigté, on en est encore, comme dans la musique de clavecin, à ce disgracieux empirisme :

| ré | mi | fa | sol | la | si... |
|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 3 | 2 | 3 | 2 | 3 |
| (index) | (medius) | (*index*) | (*medius*) | (index) | (medius) |

Voici, pour compléter ces indications générales, quelques textes relatifs aux orgues françaises, à leurs jeux et aux progrès de leur construction au cours du XVII^e siècle ; comme dans l'histoire de l'opéra, nous laisserons d'abord parler les compositeurs eux-mêmes.

... Nous avons encore augmenté sa perfection depuis quelques années, faisant construire (les orgues) en plusieurs lieux de la France avec deux claviers séparés pour les mains, et un clavier de pédales à l'unisson des jeux de huit pieds, contenant vingt-huit ou trente tant feintes que marches, pour y toucher la Basse-contre à part sans la toucher de la main, la Taille sur le second clavier, la Haute-contre et le Dessus sur le troisième : au moyen de quoi se peuvent exprimer l'unisson. le croisé des parties, et mille sortes de figures musicales que l'on ne pourrait sans cela, dont nous espérons donner un jour quelque traitté.

(Titelouze, *Hymnes*, *Au lecteur*, 1623.)

En 1676, Le Bègue parle aussi des « diversités que l'on a trouvées sur quantité de jeux depuis plusieurs années ».

Les orgues du XVII^e siècle, en France, avaient des jeux que nous ne possédons plus. Elles étaient plus riches en combinaisons diverses que celles de l'Italie. Maugars écrivait en 1639 au sujet des organistes italiens : *Il est vrai que j'en ay oüy plusieurs qui suivent fort bien une fugue sur l'orgue; mais ils n'ont pas tant d'agréments que les nostres : je ne sçay si c'est à cause que leurs Orgues n'ont pas tant de registres et de jeux différents, comme ceux que nous avons aujourd'hui dans Paris; et il semble que la plupart de leurs Orgues ne soient que pour servir les voix et pour faire paroistre les autres instruments.*

A. Raison écrivait en 1688 : *Depuis plusieurs années, les Maistres facteurs d'Orgues ont beaucoup multiplié les Ieux et les Claviers.*

« Un des plus beaux agréments de l'orgue, c'est de sçavoir bien marier les jeux. » (Boyvin, *Avis au public.*)

*I'ay beaucoup varié les Ieux et les Claviers; il ne faut pas que cela vous embarrasse, d'autant que toutes mes pièces ne sont pas fixées aux Ieux qui sont marquez. Ainsi ce qui se joüe a une basse de Trompette peut se toucher sur un Cromorne ou Clairon ou le jeu*

*de Tierce; ce qui se joüe en récit de Cornet se peut toucher sur la Tierce. Le récit de Cromorne peut aussi se toucher sur une voix humaine, ou la Trompette sans fond : ainsi du reste selon la disposition de l'Orgue. Les Claviers se pratiquent de même. Ce qui se touche au grand Clavier* (*grand orgue*) *peut se toucher sur le petit* (*positif*), *excepté qu'il faut le toucher plus gayement.* — (Suivent des indications précises sur la façon de *meslanger les jeux.*)

(André Raison, *Livre d'orgue*, 1688, *Au lecteur.*)

« Quand je commençay à apprendre, les Maistres disaient pour maxime, que l'on ne joüait jamais du poulse de la main droite; mais j'ay reconnu depuis que si on avait autant de mains qu'en avait Briarée, on les emploierait toutes, quoy qu'il n'y ait pas tant de touches au clavier. »

(Denis, organiste de Saint-Barthélemy de Paris, 1660. Cité par A. Pirro.)

Nivers énumère ainsi les jeux dont il disposait :

« *Prestant, Bourdon, flutte, Doublette, huitpied, seizepied, cymbale, fourniture, Tierce, Quinte, Cornet, Echo, Flageollet, Larigot, Trompette, Clairon, Cromhorne, Voix humaine, Musette, Regale, et quelques autres non considérables.*

*Ces six derniers jeux s'appellent jeux d'hanches.*

*Du meslange des jeux. — Le plein jeu se compose du Prestant, du Bourdon, de la Doublette, de la Cymbale, et de la fourniture : on y adioute le huitpied, et le seizepied aussy s'il y en a : s'il n'y a point de Prestant, on y met la flutte.*

*Le Jeu de Tierce, que l'on appelle aussy le gros Jeu de diminutions, se compose du Prestant, du Bourdon, de la Tierce et de la Quinte : on y adioute la Doublette quand on veut, et le huitpied aussy, mesme le seizepied s'il y en a.*

*Le Jeu doux se compose du Bourdon et de la flutte; ou du Bourdon et du huitpied ; un peu plus fort avec le Bourdon on met le Prestant : encore plus fort on y adioute la Doublette, quelquefois aussi le huitpied : mesme encore le seizepied.*

*Avec le Cornet on met un Jeu doux de la basse.*

*Avec les Jeux d'hanches on ne met ordinairement que le Bourdon : mesme le Cromhorne se peut bien joüer seul : neantmoins avec la Trompette on met le Bourdon et le Prestant, et le Clairon si l'on veut, quelquefois aussy le Cornet.*

*Avec la Voix humaine on peut adiouter au Bourdon la flutte et le tremblant à vent lent.*

*Avec le flageollet ou Larigot on ne met que le Bourdon.*

*Le grand Jeu se compose du Jeu de Tierce (il faut entendre aussy toute sa suitte) avec lequel on met la Trompette, le Clairon, le Cromhorne, le Cornet, et le tremblant à vent perdu s'il y en a. Et le reste à discretion dont le meslange est arbitraire.*

*Les Préludes et les Pleins Jeux se touchent sur le Plein jeu.*

*Les fugues graves sur le gros jeu de Tierce avec le tremblant, ou sur la trompette sans tremblant.*

*Les autres fugues sur un jeu médiocre ou sur le peti jeu de Tierce.*

*Les Duos se touchent sur le dessus de petite Tierce et la basse de grosse Tierce : ou bien sur le Cornet et la Trompette.*

*Les Récitz, Diminutions, Basses, Cornets, Echos, Grands Jeux, etc., ainsy qu'ils sont marquez aux pièces particulières, neantmoins on les peut tous changer et toucher sur d'autres jeux à discrétion et selon la disposition de l'orgue.* »

(*Livre d'orgue* de Nivers, Paris, Ballard, 1665.)

L'orgue de la cathédrale de Rouen, en 1689, était de 41 jeux. Il avait 48 touches au grand orgue et au positif, 25 au récit, 37 à l'écho. Les pédales étaient de 30 notes. — Celui de la cathédrale d'Ulm, achevé en 1599, avait trois claviers manuels, 17 registres au grand orgue, 9 au récit, 10 au positif, 9 à la pédale, en tout environ 3 000 tuyaux, dont le plus grand était long de 24 pieds et « pouvait contenir 315 mesures de vin comptées d'après l'usage d'Ulm » (*Michel Prætorius*).

Le vénérable ancêtre de notre musique d'orgue est Jean Titelouze, né à Saint-Omer en 1563. Il fut organiste à l'église Saint-Jean de Rouen dès 1585; le 12 avril 1588, il fut élu par le chapitre de la cathédrale de Rouen à la succession de François Jousseline, titulaire de l'orgue de Notre-Dame (*qui est estimé le premier de France*, dit-il) pendant 23 ans. Ses *Hymnes* furent publiées en 1623, neuf ans après les *Toccatas* de Frescobaldi, un an avant la Tabulature de Scheidt; ce sont des monuments originaux, les incunables de la musique d'orgue française. Titelouze nous en avertit lui-même : « ce qui l'a incité à donner cet ouvrage au public, c'est de voir des volumes de tablature de toutes sortes d'instruments imprimés en notre France, et *qu'il est hors de la souvenance des hommes qu'on en ait imprimé pour l'orgue* ».

Nous avons conservé de Titelouze :

1° *Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant, par* I. Titelouze, *chanoine et organiste de l'Église de Roüen. à Paris, par Pierre Ballard, imprimeur*, etc., 1623, avec privilège du Roy. Dans la dédicace (à messire Nicolas de Verdun, premier président du Parlement), Titelouze dit que « ce petit livre de musique est tel, que l'on n'en a point encore imprimé en France de son espèce ». Dans l'avertissement au lecteur, il déclare qu'il « pratique d'une façon nouvelle quelques consonances, et aussi des dissonances ». — 2° Le *Magnificat ou cantique*

*de la Vierge* pour toucher sur l'orgue suivant les huit tons *de l'Église*, par I. Titelouze, etc., (*ibid.*), 1626. — Outre une messe à 4 voix *ad imitationem moduli, in Ecclesia*, qui fut publiée également en 1626, Titelouze écrivit aussi une messe à 6 voix, et une messe votive à 4 (inventoriées dans les comptes de la maîtrise de Rouen).

La forme typique des hymnes de Titelouze est celle d'un sage et honnête contrepoint à 3 parties construit sur un plain chant confié à la pédale, et dont chaque note est une ronde. Titelouze pratique toutes les formes de l'imitation, sans pédantisme; il sait conduire un canon d'un bout à l'autre d'une pièce, ou faire apparaître le style fugué dans toute sa noblesse (*Ave maris Stella*). Aucune registration n'est indiquée; le choix des jeux est laissé à l'exécutant. « C'est surtout dans l'emploi des dissonances contenues dans l'échelle naturelle des modes que sa hardiesse se dénonce le plus heureusement : par exemple, l'usage des septièmes donne parfois à ses modulations un caractère tout à fait moderne » (André Pirro). Titelouze sait que l'emploi des altérations n'est pas limité, sur l'orgue, par les difficultés de l'intonation vocale, et qu'un intervalle de triton ou de quinte augmentée est émis aussi aisément que tout le reste sur le clavier; il reste cependant fidèle aux traditions de l'Église, dans l'usage des modes diatoniques. « Puisque un seul intervalle cromatique, écrit-il à Mersenne, meslé mesme dans la diatonique est à peine supportable, comment se pourrait soutenir le genre en armonique (*sic*), que je n'ay su faire éprouver à de fort bons musiciens? » Il se permet les dissonances « *comme le peintre use d'ombrage à son tableau pour mieux faire paraître les rayons du jour et de la clarté* ». La caractéristique de son art est la gravité, la noblesse un peu sévère. En somme, Titelouze n'est pas seulement le créateur de la musique d'orgue en France; il en est, en général, l'un des fondateurs.

A Rouen appartient aussi Nicolas Boyvin, qui fut organiste à Notre-Dame de Rouen de 1674 à 1706, date de sa mort. On a de lui des compositions musicales et des œuvres didactiques :

*Premier livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église, composé par J. Boyvin, organiste de l'Église cathedralle Nostre Dame de Roüen* (B. N. Vm7 1835). Il est précédé d'un *Avis*

*au public concernant le meslange des jeux de l'orgue, les mouvements, agréments et le toucher. — Second livre d'orgue*, etc. (1700), précédé d'un *Traité de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin, avec une Explication facile des principales Règles de la Composition, une démonstration des chiffres et de toutes les manières dont on se sert ordinairement dans la Basse continue.*

Entre les organistes, presque tous parisiens, dont nous avons à parler maintenant, il est difficile d'établir cette filiation et cette communauté de doctrine qui permettent de grouper les noms autour des chefs d'école. Nous avons des noms; nous n'avons pas toujours des œuvres. Les plus notables, de la première moitié du XVII^e siècle, furent FLORENT LE BIENVENU († 1623), organiste de la Sainte-Chapelle dès avant 1598; PIERRE DE CHABAUCEAU, SIEUR DE LA BARRE († 1656), organiste du Roi; RACQUET, organiste de Notre-Dame; JEAN DENIS, organiste de Saint-Barthélemy, auteur du *Traité de l'Accord de l'Espinette* (1650); ESTIENNE RICHARD, maître de clavecin de Louis XIV, organiste à Saint-Jacques la Boucherie et à Saint-Martin des Champs; LE BÈGUE († 1702), organiste de la Chapelle du Roi et de l'église Saint-Merri; HENRY MAYEUX, organiste de Saint-Landry; GABRIEL GARNIER, organiste des Invalides; Simon LE MAIRE, organiste de Saint-Honoré; FRANÇOIS DE MINORVILLE, MALLET, MARESCHAL, MICHEL DELISLE, DUMESNIL, CLÉROT.

On trouve une énumération et un classement (au point de vue de l'impôt!) des organistes de Paris, à la fin du XVII^e siècle, dans le *Rolle des sommes qui seront payées par les organistes et professeurs de clavecin de la ville et fauxbourgs de Paris cy après nommez pour la capitation generalle ordonnée par la déclaration du Roy du 18 janvier 1695* (Arch. Nat., $Z_1^h$, p. 657).

Nous nous arrêterons seulement aux musiciens dont les œuvres sont conservées. Ce sont trois organistes de Paris qui donnèrent quelque instruction musicale au fameux Baptiste. Baptiste-François ROBERDAY, appartenant à une famille de la bourgeoisie parisienne, titulaire d'une charge à la cour, fut, comme MÉTRU et GIGAULT, le maître de Lulli. Sa biographie est à peu près inconnue. Une pièce de 1695 l'appelle « feu Roberdet ». Il représente un art français pénétré d'italianisme, et qui, pour ses contemporains de Paris, était déjà suranné. « Faites pour être jouées *à discrétion* et fort lentement, dit M. Pirro, ses fugues tiennent trop encore de cette *musique pesante* des Orlande et des Claudin que les critiques du XVII^e siècle finissant ne se rappellent que pour la railler, confondant au reste sous le même dédain les travaux de la période plus rapprochée d'eux où l'art du contrepoint se perpétuait dans les compo-

sitions instrumentales de Titelouze, de Métru, tandis que les airs de Boësset annonçaient déjà le langage passionné des récits d'opéras. »

Voici le titre du recueil publié par Roberday : *Fugues et Caprices à quatre parties mises en partition pour l'orgue Dédiez aux amateurs de la musique par François Roberday, valet de chambre de la Reyne, à Paris, chez la veusve de Sanlecque, dans l'Hôtel de Bavière, proche la Porte Sainct-Marcel*, etc. M.DC.LX. — Il y a 12 fugues dont quelques-unes sont suivies d'un « Caprice sur le même sujet ». On y trouve un art d'école, formel, un peu raide, médiocrement expressif. Dans l'Avertissement, Roberday déclare très honnêtement, avec une loyauté que Lulli ne montra jamais : « Comme il ne serait pas juste que je tirasse advantage du travail d'autruy, je vous dois avertir que dedans ce Livre, il y a trois pièces qui ne sont pas de moy : il y en a une qui a esté autrefois composée par l'illustre Frescobaldy, une autre de M. Ebnert, et la troisième de M. Froberger, tous deux organistes de l'Empereur. Pour les autres, je les ay toutes composées sur les sujets qui m'ont esté presentez par MM. de la Barre, Coupperin, Cambert, d'Anglebert, Froberger, Bertalli, Maistre de musique de l'Empereur, et Cavalli, organiste de la République de Venise à Saint-Marc, lequel estant venu en France pour le service du Roy, lorsque mon liure s'achevait d'imprimer, je l'ay prié de me donner un suiet, afin que mon Liure fût aussi honoré de son nom. »

Nicolas Gigault (1624 ou 1625-1707 ?), fils d'un huissier sergent à cheval du Châtelet, « bourgeois de Paris », organiste du Saint-Esprit (hôpital), des églises Saint-Nicolas et Saint-Martin des Champs à Paris, est l'auteur de deux ouvrages dont les titres donnent une brève et caractéristique analyse :

1° *Livre de musique dédié à la très-sainte Vierge par N. Gigault, organiste, etc., contenant les cantiques sacrez qui se chantent en l'honneur de son divin enfantement, diversifiez de plusieurs manières à II, III et IV parties, qui peuvent estre touchez sur l'orgue, et sur le clavessin, comme aussi sur le luth, les violles, violons, flutes et autres instruments de musique, une pièce diatonique en forme d'Allemande avec les ports de voix, pour servir de guide et d'instruction pour les former et adapter à toutes sortes de pièces, le tout divisé en deux parties...* (1682). C'est un livre de noëls ; des pièces de plain-chant s'y rencontrent avec de vieilles mélodies telles que *Chantons, je vous en prie*, — *Noël pour l'amour de Marie*, — *Or, nous dites Marie*, etc. Une Allemande en 2 versions (avec et sans les « ports de voix ») est jointe à ce recueil. — 2° *Livre de Musique pour l'orgue... contenant plus de 180 pièces de tous les caractères du touché qui est présentement en usage pour servir sur tous les ieux à 1, 2, 3,*

*et 4 claviers et pédalles, en basse et en taille sur des mouvements inusités, à 2, 3, 4 et 5 parties, ce qui n'a été encore mis au jour que par l'auteur, le tout pour servir aux huit tons de l'Église... On y trouvera plusieurs messes, quelques Himnes variez et Fugues à leur imitation, comme aussi quelques autres fugues traitées, poursuivies et diversifiées à la manière italienne, des plain-chants en contre-point simple, en basse trompette, en triple, en mesure binaire et autres mouvements sextuples par fugue, imitations et manière de canon à 3, 4 et 5 parties, un* Te Deum *entier, un motet du très-saint Sacrement en façon d'écho, etc., etc.* (*1685*). Les pièces de ce recueil sont, en général, assez brèves; certaines n'ont pas plus de 8 à 12 mesures. Gigault procède à la fois des maitres français (Titelouze principalement) et de Frescobaldi. Compositeur sérieux et sincèrement religieux, il cède au goût de ses contemporains en cultivant ces « airs » où l'orgue « doit imiter la voix » et « suivre la manière de chanter ». Il emploie les dissonances de façon indépendante, heureuse et nouvelle (Pirro).

Antoine Le Bègue, né à Lyon en 1630 († 1702), organiste de Saint-Merri, et (en 1678, avec Tomelin, Buterne et Nivers, comme successeur de De la Barre) organiste de Louis XIV, a écrit trois livres d'orgue (1676-1678), qu'il a lui-même caractérisés nettement dans les titres et les préfaces :

1° *Les Pièces d'Orgues, composées par N. Le Bègue, organiste de Saint-Mederic, avec les varietez, les agréements et la manière de toucher l'orgue à présent sur tous les Jeux, et particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les Provinces comme la Tierce et Cromorne en Taille, les Trios à deux dessus, et autres à trois claviers avec les Pedalles, les Dialogues et les Récits* (se vendent à Paris chez le sieur Baillon, Maître faiseur de clavessins ruë Saint-Martin, chez un Tapissier proche la Rue neuve Saint-Mederic, avec privilège du Roy. — 2° *Second liure d'Orgue de M. Le Bègue, organiste du Roy et de Saint-Mederic, contenant des Pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'Église et la Messe des festes solennelles*, se vend chez le S. Lésclop, facteur d'orgues, rue du Temple, au coin de la ruë Chapon, avec privilège du Roy.

On lit dans la Préface du livre I :

« *Mon dessein dans cet ouvrage est de donner au Public quelque connaissance de la manière que l'on touche l'orgue présentement à Paris. J'ay choisi les chants et les mouvements que j'ay cru les plus convenables et les plus conformes au sentiment et à l'esprit de l'Église, et je me suis attaché à trouver de l'harmonie le plus qu'il m'a été possible... Ces pièces* (*si je ne me trompe*) *ne seront pas inutiles aux Organistes éloignez qui ne peuvent pas venir entendre*

*les diversitez que l'on a trouvées sur quantité de Ieux depuis quelques années... [Ces pièces] contiennent à peu près toutes les variétez que l'on pratique aujourd'huy sur l'orgue dans les principalles Églises de Paris. Les Sçavans y trouveront quelques licences que j'ay cru estre deües à cet admirable instrument... On trouvera dans ce Livre plusieurs pièces qui seront inutiles à beaucoup d'Organistes n'ayant pas dans leurs orgues les jeux nécessaires pour les joüer, comme les pièces de Tierce et de Cromhorne en Taille, les Trio avec la Pedalle et les récits au-dessus et à la basse de voix humaine; mais aussi sur tous les Tons il y en a assez pour se passer de celles-là, car toutes les autres se peuvent joüer sur toutes sortes d'Orgues* ».

Le Bègue veut que ses pièces soient jouées « selon son intention », c'est-à-dire « avec le meslange des jeux et avec le mouvement propre pour chaque pièce ».

Il est dit dans la Préface du livre II :

*... M. Le Bègue a travaillé dans le premier [livre] pour les Sçavants, et dans celuy-cy, son dessein a esté de travailler principalement pour ceux qui n'ont qu'une science médiocre; mais le génie de l'Auteur n'y paroist pas avec moins d'esclat : on n'y verra pas peut estre tant d'érudition et de recherches que dans le premier, parceque M. Le Bègue a voulu se rendre intelligible à tous, et il a esté mesme contraint d'abandonner ce grand feu qui accompagne d'ordinaire son Jeu, d'autant que très-peu de personnes y peuvent réussir, mais on remarquera neantmoins dans les récits, les duo, les voix humaines, les dialogues et les cornets, des chants très-beaux, aisés à joüer...*

Le Bègue a écrit, avec ses trois livres d'orgue, deux livres de *Pièces de clavecin*, gravés à Paris en 1677. Ces « Pièces » sont des Suites; aux types classiques de l'Allemande, de la Courante, de la Sarabande et de la Gigue, sont associées des formes diverses : Gavotte, Menuet, Canaries, Ballet, Bourée, Chaconne, Rondeau, Passacaille, Air, sans ordre fixe. Une seule de ces compositions a un titre (*Air de hautbois*). Le Bègue n'est point contrepointiste; il n'emploie guère que des suites d'accords formés par les notes de la mélodie et les basses d'accompagnement, à la manière des luthistes. Il donne cependant à ces Suites des *Préludes* qui ont une forme tout autre, celle de Toccatas très libres : *J'ay taché*, dit-il, *de mettre les préludes avec toute la facilité possible tant pour la conformité que pour le toucher du clavecin dont la manière est de séparer et de rebattre plus tost les accords que de les tenir ensemble*

*comme à l'orgue. Si quelque chose s'y rencontre un peu difficile et obscur, je prie Messieurs les Intelligents* (sic) *de vouloir bien suppléer aux deffaux en considérant la grande difficulté de rendre cette méthode de préluder assez intelligible à un chacun.* (Préface, B. N. Vm^7, 1853). Ces préludes ont entre eux une grande ressemblance comme dessin mélodique, ce qui atteste une certaine pauvreté d'imagination.

La plupart de ces caractères se retrouvent dans les œuvres d'un des meilleurs clavecinistes du temps, Jean-Henri d'Anglebert, dont un « Premier livre » fut publié en 1689, à Paris, avec ce titre : *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer; diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de M. de Lulli, mis sur cet instrument; quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement.* Comme le fait pressentir ce titre, l'influence du Florentin (ouvertures, danses de ses opéras) y est visible. Dans le même recueil, on trouve 22 variations sur *les Folies d'Espagne* (thème traité aussi en 1700 par Corelli) et un *Tombeau de Mr. de Chambonnières.* Les fugues pour orgue, sans être mal écrites pour l'instrument, ne se distinguent pas avec assez d'indépendance de la musique pour clavecin.

*D'Anglebert* parle ainsi de ces miscellanées pour amateur, où il a montré que ses qualités de musicien ne se réduisaient pas à l'esprit d'à propos et à l'adresse dans la vulgarisation :

« J'ay voulu donner aussi un échantillon de ce que j'ay fait autrefois pour l'orgue, c'est pourquoy j'ay mis seulement cinq fugues sur un même sujet varié de différents mouvements, et j'ay fini par un quatuor sur le Kirie de la Messe. Comme cette pièce est plus travaillée que les autres, elle ne peut bien faire son effet que sur un grand orgue, et même sur quatre claviers différens, j'entens trois claviers pour les mains et le clavier des pédales, avec des jeux d'égale force et de différente harmonie, pour faire distinguer les entrées des parties. »

Les pièces de ce recueil sont écrites sur quatre tons seulement. M. de Lulli y est appelé « homme incomparable »; quelques vaudevilles « pour remplir des fins de page », sont joints. Les emprunts faits à Lulli sont les suivants : Ouverture du *Cadmus*, ritournelles des *Fées*, de

*Rolland*, menuet *Dans nos bois*, chaconne de *Phaeton*, *Courante*, sarabande *Dieu des Enfers*, ouverture de la *Mascarade*, les songes agréables d'*Atys*, air d'Apollon du *Triomphe de l'Amour*, passacaille d'*Armide*, ouverture de *Proserpine*, etc.

Nicolas de Grigny (1671-1703) fut organiste de Notre-Dame, à Reims, sa ville natale, et se fit une renommée de bon aloi, parmi les organistes du xvii^e^ siècle, par un art sérieux, élégant, inspiré à la fois des vieux maîtres français et des organistes allemands et italiens. Son style, chargé des ornements et des « gentillesses » de l'écriture pour clavecin, ne laisse pas d'être un peu sec. Ainsi son Dialogue (cromorne et dessin de cornet avec pédale) *pour la Communion*; là, d'ailleurs, il imite, en le répétant à satiété, le thème d'un *Capriccio* de Froberger :

*Livre d'orgue, contenant une messe et quatre hymnes pour les principales festes de l'année, par N. de Grigny, organiste de l'Eglise Cathédrale de Reims* (Paris, Ballard, 1711, B. N. Vm7, 1834). Les hymnes sont : *Pange lingua*, *Verbum supernum prodiens*, *Ave maris Stella*, *A solis hortus* (sic) *cardine*.

Nous mentionnons simplement ici G. G. Nivers, né à Melun en 1617, théoricien et organiste, dont une publication a pour titre : *Liure d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église par le sieur Nivers, maître compositeur en musique et organiste de l'Église Saint-Sulpice de Paris..., à Paris, chez l'autheur, proche Saint-Sulpice, et R. Ballard, avec privilège*, 1665, (B. N. Vm7, 1814).

Le Parisien Jean-François Dandrieu (1684 ?-1740) fut d'abord un enfant prodige qui, à peine âgé de cinq ans, jouait du clavecin devant « Madame »; organiste de la chapelle du Roi, des églises paroissiales de Saint-Merri et Saint-Barthélemy, il a laissé, outre ses 3 livres de pièces de clavecin, des pièces d'orgue et des trios qui comprennent deux livres : le premier est *composé de dix Suites de Tons différents, dont il y en a la moitié de Mineurs et la moitié de Majeurs*. Chaque suite commence par un offertoire après lequel viennent plusieurs pièces séparées, et finit par un magnificat du même ton. Le second livre devait être fait sur le même plan. Dans l'Avertissement, Dandrieu déclare qu'il s'est *efforcé partout de saisir cette noble et élégante simplicité qui fait le caractère propre de l'orgue*. On peut

lui reprocher d'avoir quelquefois transporté dans le temple une « élégance » toute profane. Ainsi son « Offertoire pour le jour de Pâques » (en tête du liv. I), écrit sur un rythme ternaire formé d'iambes et de trochées avec un accord sous chaque note et un agrément sur la plupart des blanches, n'est autre qu'une « danserie » digne de figurer dans un recueil de Gervaise. Ailleurs, il sait employer le style fugué (sans savoir toujours donner au thème un contre-sujet intéressant). Quelques pièces sont pleines de grâce; la plupart sont très brèves.

Le premier livre de pièces pour clavecin de Dandrieu, *contenant plusieurs divertissements dont les principaux sont les caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête du Village*, est de 1724; le second, de 1727; le troisième, de 1734. Il a écrit aussi des *Principes de l'accompagnement du Clavecin exposez dans des tables dont la simplicité et l'arrangement peuvent, avec une médiocre attention, faire connaître les règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cète Science* (Paris, publié entre 1724 et 1727; exemplaire à la B. du Conservatoire). Quelques-unes de ses œuvres sont en manuscrit à la B. Royale et au Gymnase *Joachim* de Berlin. Parmi les pièces de Dandrieu, élégantes et expressives, *la Gémissante* a une étroite ressemblance mélodique avec *la Jeune fille* de Schubert.

Dans cette revue sommaire des maîtres du Clavier devraient entrer plusieurs noms qui appartiennent à l'histoire de genres différents.

Il ne nous reste presque rien de l'œuvre purement instrumentale de HENRI DU MONT : à peine quelques pièces disséminées au hasard dans ses livres de musique d'église pour les voix et quelques morceaux conservés en manuscrit. Dans un recueil de divers auteurs B. N. Vm[7] 1852) on trouve une remarquable *Pavane pour orgue ou clavecin* à 4 parties, d'une technique plus libre que celle des organistes de la génération précédente, mais sans la facilité un peu molle et l'affectation qui allaient prévaloir. (Texte publié dans la *Revue musicale* du 15 janvier 1904.) La principale source est le recueil des *Meslanges à II, III, IV, V parties, avec la basse continue, contenant plusieurs chansons, Motets, Magnificats, Préludes et Allemandes pour l'orgue et pour les violes et les litanies de la Vierge par le sieur Du Mont, organiste de Son Altesse Royale le duc d'Anjou, frère unique du Roy*, etc. (Ballard, 1657).

L'organiste français dont la renommée, au XVIII[e] siècle, faillit égaler celle de Bach, est un lyonnais, Louis Marchand. Il naquit en 1669, fut organiste aux cathédrales de Nevers, d'Auxerre, puis à Paris (où il se fixa vers 1698), chez les Jésuites de la rue Saint-Jacques, à l'église Saint-Benoît, au Couvent des Cordeliers, enfin à la chapelle royale où il remplaça Nivers. « Partout où il jouait de l'orgue, dit Titon du Tillet, il y avait un grand concert (*concours*) de musiciens et de gens de goût. » Le même écrit encore : « On peut dire que Marchand a été le plus grand organiste qu'il y ait jamais eu pour le toucher, et que ses mains ont toujours fourni à tout ce que son beau génie produisait : il les avait aussi très grandes et très belles. »

Il était d'humeur fantasque, insouciant, dissipé, dédaignant les fades adulations, les oreilles profanes et la multitude, comme en témoignent de nombreuses anecdotes. On raconte qu'il ne voulut pas se rendre, pour la messe de minuit, aux Cordeliers, bien qu'on s'y fût porté en foule pour l'entendre. Marpurg rapporte que sa femme, lasse de le voir dépenser follement tout l'argent qu'il gagnait, obtint qu'on lui remît la moitié des gages qu'il recevait comme organiste du Roi, et que Marchand, pour se venger, se serait tu au milieu de l'office, alléguant que si Sa Majesté lui retenait la moitié de ses appointements, elle trouverait bon de ne recevoir que la moitié de ses services ; sur quoi l'organiste aurait reçu l'ordre de quitter la cour et le royaume. Il voyagea en Allemagne au moment où la musique française était partout très recherchée. A Dresde, il se fit entendre avec grand succès devant le Roi, et faillit engager un duel fameux avec J.-S. Bach : « ... M. Marchand, lors de son séjour à Dresde, comme M. le Compositeur de la Cour (Bach) était là, reçut de ce dernier, par écrit, à l'instigation et sur l'ordre de quelques grands de la Cour, une invitation polie à s'essayer avec lui sur le clavecin, pour savoir quel serait le plus fort des deux, et s'engagea à s'y rendre. Le moment de la rencontre de ces deux grands virtuoses arriva. M. le Compositeur de la Cour, ainsi que ceux qui devaient servir d'arbitres, attendirent l'adversaire avec impatience, mais en vain. On apprit alors

qu'il avait disparu de Dresde dès la première heure par la poste rapide. » (Joh. Abr. Birnbaum, Leipzig, 1739.) A son retour d'Allemagne, Marchand reprit le seul orgue des Cordeliers; il retrouva à Paris ses succès de virtuose et de professeur. Il mourut en 1732.

Marchand, organiste-claveciniste, a écrit, outre les deux livres de clavecin (1702, 1703) et la musique d'un opéra *Pyrame et Thisbé*, des compositions diverses, réunies sous ce titre : *Pièces choisies pour l'orgue de feu le grand Marchand, chevalier de l'ordre de Jérusalem, organiste du Roi, de la paroisse Saint-Benoît, de Saint-Honoré, etc.*, livre I, Paris et Lion (s. d., B. N. Vm[7] 1838). Dans le tome V de ses *Archives des Maîtres de l'orgue*, M. Guilmant a édité un *Te Deum* et 4 petits livres de pièces d'orgue contenant de brèves compositions, d'après le manuscrit 61 de la B. de Versailles.

Estimé surtout comme virtuose et recherché comme professeur, Louis Marchand paraît avoir écrit au jour le jour. Ses deux livres de clavecin contenant chacun une suite, avec quelques inédits publiés au XIX^e siècle, font honneur à l'élégance de son style bien approprié au clavier, sans permettre de juger tout son mérite.

Elève de Marchand, le parisien L.-Cl. Daquin (1694-1772) ne nous est connu, comme claveciniste, que par un *Premier livre de pièces* gravé par Le Hue (Paris, 1735). Dans ses suites, il est tantôt « portraitiste » à la façon de Fr. Couperin, tantôt amateur de musique à programme; telle sa pièce sur *les Plaisirs de la chasse,* qui comprend les scènes suivantes : *l'Appel des chasseurs, la Marche, l'Appel des chiens, la Prise du cerf, la Curée, la Réjouissance des chasseurs.*

Daquin fut un enfant prodige : à douze ans, il suppléa comme organiste, à la Sainte-Chapelle, le vieux Marin de la Guerre; en 1706, il eut l'orgue des chanoines réguliers du petit Saint-Antoine. En 1727, il se présenta au concours de l'orgue de l'Église Saint-Paul. Rameau y fut son rival : « Dès que Daquin eut entendu la fugue de Rameau, il s'aperçut qu'elle avait été préparée et que le sujet avait été communiqué. Il ne laissa pas de jouer sur-le-champ une fugue qui pouvait le disputer à celle de son rival; mais les suffrages furent partagés. Les maîtres de musique qu'on avait pris pour arbitres furent d'avis de demander à ces

deux concurrents des morceaux de leur choix. Daquin remonta à l'orgue le premier, jeta avec dépit son épée dans la chambre aux soufflets et, arrachant le rideau qui le cachait aux spectateurs, il leur cria : *C'est moi qui vais toucher!* Rameau, déjà découragé, essaya inutilement de balancer les suffrages : Daquin eut la gloire de l'emporter sur ce grand homme ». (L'abbé de Fontenay, 1776, cité par M. Pirro.) Emule et ami de Marchand, qui le louait de « faire des miracles », Daquin lui succéda aux Cordeliers en 1732. Il fut nommé, — sans concours — organiste de la Chapelle royale, comme successeur de Dandrieu (1739). Il eut pour rival CALVIÈRE, également organiste du Roi. Calvière et Daquin passèrent pour les deux premiers organistes du siècle, comme auparavant Marchand et Couperin. Laborde loue sa « simplicité noble », son « exacte droiture qui le rendait incapable de toute manœuvre... Jamais l'ambition ou l'intérêt, jamais sa fortune ni celle de sa famille ne l'occupèrent un moment. Il aimait son art pour lui-même. Quelques jours avant sa mort, il s'écria : « Je veux me faire porter à Saint-Paul par quatre hommes et mourir à mon orgue. » Son *Nouveau livre de Noëls pour l'orgue et le clavecin, dont la plupart peuvent s'exécuter sur les violons, flûtes, hautbois, etc.*, est une agréable série de thèmes avec variations. Ces thèmes se retrouvent dans les livres d'orgue de Le Bègue (1676), de Gigault (1682), de Raison (1714).

A peu près inconnue est la biographie d'ANDRÉ RAISON, organiste de Sainte-Geneviève-du-Mont de Paris et des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il mourut « entre 1714 et 1720 » (Pirro). Il a publié deux livres d'orgue : le premier en 1688, le second en 1714. Sa musique, surchargée d'agréments, a l'aspect général d'une musique de clavecin.

Voici le titre du livre I : *Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Église ou quinze magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de messe avec des Élévations toutes particulières, ensuite des Benedictus, et une offerte en action de grâce pour l'heureuse convalescence du Roy en 1687, laquelle se peut aussi toucher sur le clavecin, le tout au naturel et facile avec les plus beaux mouvements et les plus belles variétéz du temps, tant aux musiques vocales qu'instrumentales et le chiffre à bien des endroits pour bien passer les intervalles et les agréments et bien passer les doits, avec*

*des instructions très utiles pour ceux qui n'ont point de maître et qui veulent se perfectionner eux-mêmes, composé par* André Raison, *organiste de la Royalle Abbaye de Saincte-Geneviève du Mont de Paris, avec privilège du Roy, chez l'Autheur, rue de Sainct-Estienne des Grecs à l'Ange Gardien, proche le collège de Lizieux.*

Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), fils d'un des vingt-quatre violons du roi, élève d'André Raison, organiste de l'église Saint-Louis à Saint-Cyr, à Saint-Sulpice, et chez les Jacobins de la rue Saint-Jacques, a composé (et dédié à Raison, « pour s'acquitter d'une partie de ce qu'il lui devait ») un *Premier livre d'orgue contenant deux suites du 1[er] et du 2[e] ton* (B. N. Vm[7] 1832-3). La première se compose de : Prélude, *fugue Duo* (récit pour la main droite, grand orgue pour la gauche), *Trio, Basse et Dessus de trompette ou de Cornet séparé en dialogue, Récits de Cromorne et de Cornet séparés en dialogue, Dialogue sur les grands jeux.* La seconde suite, composée de façon analogue, se termine par un *Caprice sur les grands jeux.* La plupart de ces pièces ont l'écriture un peu précieuse de la musique pour clavecin : elles sont agréables, mais manquent d'ampleur, d'imagination et de puissance.

Cette dernière observation peut s'appliquer à Du Mage, organiste de Saint-Quentin, dont le *Premier livre d'orgue contenant une suite du premier ton, dédié à MM. les Vénérables Doyens Chanoines et Chapitre de l'Eglise roïale de Saint-Quentin,* parut en 1708.

Nous devons mentionner encore François Couperin (l'ancien, oncle de François *le Grand*) auteur de deux messes, *l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, l'autre propre pour les couvents de religieux et religieuses*, qu'il ne prit pas soin de faire graver, et dont M. Guilmant a fait une réédition d'après les copies conservées aux Bibliothèques de Versailles et du Conservatoire de Paris. Le grand nombre et la variété des ornements les rapprochent beaucoup de la musique de clavecin.

Les documents de 1750 relatifs à l'interminable procès engagé entre les musiciens-compositeurs contre les ménétriers pour le libre exercice de leur profession, permettraient de dresser une liste assez longue des organistes français ; ils mentionnent : Nicolas Jacob, organiste en survivance de la Charité ; Gabriel Dubuisson, organiste de Saint-Germain l'Auxerrois ; Benigne-François Ferand, organiste de Saint-Martin du Fauxbourg Saint-Marceau ; Philippes Thomas Dufour, organiste des Théatins ; Charles-Alexandre Jollage, organiste des

Petits-Pères; Dubugrarre, organiste de Saint-Sauveur; Louis le Fevre, organiste de Saint-Louis en l'Isle; Michel Grillon; Charles Millemans, organiste de la Ville-l'Évêque; Etienne-Denis de Lair; Jean-Louis Carton; Jean-Baptiste Dupuis; Pierre Vinot, organiste de Saint-Leu; Jean Lambert, organiste de Saint-Lazare; Jean-Pierre Barbeaux, organiste du Saint-Esprit; Jacques Anry (*sic*), organiste de Saint-Jacques du Haut-Pas; Claude-Henry Guichard, organiste de Saint-Josse; Louis-Antoine Thomelin, organiste à Melun; Charles-François le Tourneur, enseignant à jouer du Clavessin à Madame la Dauphine et aux Enfants de France; Charles-François-Clément; Jean Landrin, Guil.-Antoine Clavières et Louis-Claude Daquin, organistes de la Chapelle du Roi; Armand-Louis Couperin; Michel Forqueray, organiste de Saint-Severin; Antoine Dornel, René Drouart de Brousset (ou Debousset, maître de musique du Roi pour les Académies des Sciences et Inscriptions), Claude Ingrin, Nicolas-Gille Forqueray (Saint-Merry), Pierre-Claude Fouquet (Saint-Eustache), Jean Odéo de Mars (Saint-Nicolas du Chardonnet), Jacques Duphly, Jacques Noblet, Claude Vernadé, Antoine Després, Michel Corrette, Pierre Février, Anne-Joachim Gigault, César-Fr.-N. Clérambault, Joseph-Claude Foucault, « tous organistes, compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavessin et les instruments d'harmonie et servant à l'accompagnement des voix » (voir *Recueil d'édits*, *lettres-patentes*, *Mémoires et Arrêts du Parlement*, etc., 1 vol., de l'imprimerie de P. R. C. Ballard, par exprès commandement de sa Majesté, Paris, M. DCC. LXXIV).

Comme l'ont montré plusieurs titres d'ouvrages cités plus haut, la musique de **Clavecin** est, au XVII^e siècle, étroitement apparentée à celle de l'orgue. Bien qu'elle soit représentée par un compositeur qu'on a surnommé « le Grand », tout comme Corneille, elle n'a pas produit un de ces chefs-d'œuvre de l'art musical où la puissance et l'ampleur paraissent inséparables de la beauté. On a considéré le clavecin comme indispensable pour accompagner et réaliser la basse générale dans la musiqne de chambre, d'Eglise et de théâtre; en réalité, c'est surtout un instrument de cour et de salon : il n'est autre chose que dans la mesure où le théâtre et l'Église elle-même se rapprochent de la vie de salon. La puissance dont il est tributaire, c'est le goût du Roi et celui des femmes dans la société mondaine. Son timbre, analogue à celui des instruments à cordes, sa sonorité grêle, le rendaient particulièrement propre à l'exécution d'une musique légère et fine. (Le clavecin, a dit un musicien habitué à écrire pour l'orchestre, est « un peigne fin pour femme blonde très frisée ».) Il est resté longtemps sous

l'influence de la musique de luth, dont il a adopté l'écriture; d'autre part, il se rapproche un peu de l'orgue ancien et participe avec lui à un répertoire commun, lorsqu'il a plusieurs claviers. Incapable de soutenir les sons, il est obligé de compenser cette lacune en chargeant les notes de broderies, d' « agréments », de *manières*, comme disent les Allemands. La musique de clavecin a produit un grand nombre de pièces de genre, charmantes, variées : d'abord des Suites dans un cadre traditionnel — allemande, courante, sarabande, gigue, qui perdent de bonne heure leur caractère originel pour devenir de simples divertissements symphoniques, — puis des danses de tout ordre, des préludes, des « airs », des tableautins pittoresques, des « portraits » piquants; en tout cela, une grâce un peu précieuse, un esprit vif, une tendance continue à la galanterie. Ce n'est pas *la* musique française. mais une partie importante et fort aimable de cette musique.

La parenté du clavecin et du luth est attestée, entre autres documents, par le recueil de PERRINE (s. d., B. N. Vm[8] u 9) qui reproduit les pièces des deux luthistes GAULTIER (Danses, Tombeaux, Fantaisies) avec des « Règles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavecin ». La confusion de l'instrument et de l'orgue est attestée par les titres des recueils d'un grand nombre d'organistes, et, en particulier, par leurs *Préludes*.

Nous ne sommes pas toujours sûrs de restituer la musique de clavecin telle qu'on l'exécutait autrefois. M. Camille Saint-Saëns a écrit en 1895 (Préface de l'édition des œuvres de Rameau) : « Au sujet des mouvements à adopter pour l'exécution, il est à remarquer d'abord que le manque d'indications, à peu près général dans la musique du passé, induit à penser que jusqu'au milieu du siècle dernier le degré de vitesse ou de lenteur, si important à notre époque, n'avait probablement pas la même importance qu'aujourd'hui... » L'éminent compositeur estime aussi que dans un même morceau le mouvement n'était pas uniforme. « L'indication, précieuse par sa rareté, — « *sans altérer la mesure* » — mise par Rameau dans une de ses pièces, n'aurait pas de sens, si les exécutants n'avaient eu l'habitude d'altérer la mesure de temps à autre. » Au point de vue moderne, une telle habitude paraît grave : l'exécu-

tion qui n'est pas *en mesure* a été assimilée « à la démarche d'un homme ivre » (R. Schumann). L'hypothèse de M. Saint-Saëns est cependant très vraisemblable.

André Champion de Chambonnières († 1670), qui fut le premier claveciniste de Louis XIV, fut un chef d'école, au moins une tête de ligne dans l'histoire du clavecin; à sa manière un peu mignarde se rattachent les clavecinistes de la génération suivante : Hardelles, les trois Couperin, d'Anglebert, Le Bègue, Nivers, Gautier, Buret...

*Les pièces de Clauessin de M. de Chambonnières, se vendant à Paris chez Jollain rue Saint-Jacques à la Ville de Cologne*, (2 livres gravés, 1670, dédiés à Madame la Duchesse d'Anguien, B. N. Vm[7] 1850), sont des danses ayant quelquefois des titres piquants : *la Rare, la Dunquerque, la Loureuse* (allemandes), *Iris, la Toute Belle, l'Entretien des Dieux* (pavanes), *la Villageoise* (gigue), *Jeunes Zéphirs* (sarabande).... Le style est celui de la musique de luth, avec un rythme net. Exceptionnellement, la pièce 47 du livre II est intitulée « Gigue *où il y a un canon* ». Dans la préface, l'auteur parle du « désavantage qu'il y a ordinairement à donner des ouvrages au public » et dit qu'il se résout à le supporter, pour mettre un terme au préjudice qu'on lui cause en distribuant des copies incorrectes de ses ouvrages « presque dans toutes les villes du monde où l'on a la connaissance du Clavessin ». Il donne ensuite la traduction notée des signes représentant les notes d'agrément : *cadence* (trille), *pincement* (broderie), *double cadence* (broderie de la broderie), *port de voix*, *coulé*, *arpège*, ce qui fait un nombre d'agréments supérieur à celui des virginalistes anglais.

Le premier livre de ces pièces contient sept groupes de danses dans chacun desquels règne la même tonalité; le second livre en contient six. Chaque groupe est formé, habituellement, d'une Allemande (remplacée 2 fois par une Pavane), d'une Courante (parfois deux courantes, avec une variation ou *Double*) et d'une Sarabande ; pour terminer, une Gigue, une Gaillarde, ou un Menuet. Le style de ces pièces n'a rien de commun avec les compositions du xvi[e] siècle où règne l'art des imitations, le contrepoint et le fugato : un peu chargé d'accessoires, de papil-

lotes et de clinquant, encore sous l'influence de la musique de luth, il semble vouloir racheter par de menus agréments l'absence d'une technique supérieure ou d'une pensée vraiment musicale, énergique et personnelle. Mais il a une parfaite aisance, une netteté élégante et une grâce exquise ; il atteste un grand progrès sur les publications antérieures d'Attaingnant.

Dans son *Harmonie Universelle*, Mersenne parle ainsi du grand-père de Chambonnières et de son père, avant de louer leur successeur : « Thomas Champion, Organiste et Épinette du Roy, a défriché le chemin pour ce qui concerne l'Orgue et l'Épinette sur lesquels il faisait toutes sortes de canons et de fugues à l'improviste ; il a esté le plus grand contrapointiste de son temps ; son fils Jacques Champion, sieur de la Chapelle et Chevalier de l'Ordre du Roy, a fait voir sa profonde science et son beau toucher sur l'Épinette, et ceux qui ont connu la perfection de son jeu l'ont admiré : mais après avoir ouy le clavecin par le sieur Chambonnière, son fils, lequel porte le même nom, je n'en puis exprimer mon sentiment qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre après... » (MERSENNE, *Harmonie Universelle*.)

Le marquis de Chambonnières (il aimait à se faire appeler ainsi, et sa vanité a donné lieu à de nombreuses anecdotes) eut pour héritier et successeur artistique son élève préféré : il laissa ses compositions manuscrites à HARDELLE, qui les légua plus tard à PIERRE GAUTIER ; (par la même voie d'héritage elles échurent à J.-J. ROUSSEAU, théoricien et virtuose de la viole au XVII$^{e}$ siècle). Hardelle fut (vers 1674), avec ETIENNE RICHARD, claveciniste de la duchesse d'Orléans. L'abbé le Gallois parle ainsi de lui dans une *Lettre à M$^{lle}$ Regnault de Sollier* : « Feu Hardelle a été celui de tous ses disciples (de Chambonnières) qui l'a le plus parfaitement imité et qui même est allé si avant, que quelques-uns n'ont pas fait difficulté de l'égaler à son maître... Comme Hardelle passait avec raison pour le plus grand imitateur de ce grand homme dont il possédait tout à fait le génie, cela obligea M. GAUTIER (autre élève de Chambonnières) de s'associer avec lui pour se confirmer... dans cette manière de jouer qu'il préférait à toutes les autres... Il lui a laissé, par testament, toutes ses pièces qui ont fait si longtemps le délice de la cour et particulièrement du Roy, qui prenait un plaisir singulier à les entendre

toutes les semaines, jouées par Hardelle, de concert avec le luth de Porion. Je sçais aussi qu'outre ses pièces, il lui a généralement laissé... toutes celles que Chambonnière a faites, et dont la plus part, surtout les dernières, ont été copiées sous les doigts de Chambonnière, c'est-à-dire lorsqu'il les jouait. »

Les danses de Hardelle (publiées par M. Henri Quittard, dans la *Revue musicale* du 15 novembre 1906), présentent plusieurs particularités curieuses. On n'y trouve pas simplement un thème soutenu par une harmonie faisant bloc, mais les combinaisons très variées d'une écriture intermédiaire entre la polyphonie et l'harmonie, et non exempte de licences ; l'auteur emploie des accords dont la théorie rendrait compte malaisément, des retards qui, par la position des notes, sont durs à l'oreille, des heurts de sons, de fausses relations, etc., qui au point de vue de l'école constituent des « fautes », mais qui représentent, dans l'histoire de la musique française, à peu près l'état où était la langue avant Vaugelas et les grammairiens législateurs.

Le nom le plus célèbre, parmi les élèves directs de Chambonnières, est celui des Couperin, appartenant à une brillante dynastie d'artistes : le premier est Louis Couperin (1630-1665), qui fut organiste de Saint-Gervais et jouait du dessus de viole.

Il y a eu quatre Couperins, originaires de Chaume (dans la Brie) : les trois frères Louis, François (sieur de Crouilly, 1631-1698, également élève de Chambonnières et organiste à Saint-Gervais), Charles (1638-1669, encore organiste à Saint-Gervais), et le fils de ce dernier, le plus illustre de tous, François Couperin, surnommé le Grand (1668-1733).

L'abbé Le Gallois, (*Lettres à Mlle Regnault de Solier*, 1680), met Louis Couperin au même rang que Chambonnières : il considère l'un et l'autre comme des « chefs de secte ». Louis Couperin avait laissé, dit Titon du Tillet, « trois suites de pièces de Clavecin, d'un travail et d'un goût admirables ». Cette collection d'un artiste mort si jeune se trouve dans le manuscrit Vm7 1862 de la Bibliothéque Nationale ; M. Henri Quittard en a très justement signalé la haute valeur. Aux pièces écrites dans la forme

traditionnelle de l'art de danse, Louis Couperin donne de plus grands développements (sa Suite en *ré* mineur n'a pas moins de 23 danses!) et plus de variété; ainsi dans les compositions à plusieurs reprises, chaconnes ou passacailles, dont les couplets sont séparés par un même refrain, il emploie d'ingénieux artifices pour éviter la monotonie : il termine un couplet par une cadence rompue; au lieu de débuter par un accord de tonique, il emploie pour le refrain l'accord de sixte; par un procédé de développement symphonique, il ne craint pas de transposer le refrain au ton relatif. Ses *Préludes* sont beaucoup plus originaux encore. La première et la dernière partie (celle-là plus étendue que celle-ci) n'indiquent ni les valeurs différentes des notes, ni la mesure : ce sont des improvisations, ou des arpèges, des traits d'ornements modulant avec hardiesse, parfois assez loin du ton principal, se mouvant librement sur des notes longues, sans mouvement imposé. Entre ces deux parties, sous la rubrique *Changement de mouvement*, se place un intermède fugué, régulièrement mesuré. Une forme analogue se retrouve dans le premier livre de clavecin de Rameau (1706); de tels préludes, non sans grandeur, rapprochent étroitement le style du clavecin du style de l'orgue.

M. Henri Quittard résume ainsi son jugement sur Louis Couperin : « Savant et disert à propos, il évite tout excès et ne renonce pas, par amour du contrepoint, au charme pathétique et discret du style mélodique. Nulle pédanterie ne dépare ces fugues aimables... Ces pièces veulent plaire et y réussissent » (*Revue musicale*, 1903, p. 131). Une pièce curieuse est le *Tombeau de* Blancrocher. Pour célébrer la mémoire du célèbre luthiste, « Couperin écrit un véritable petit poème symphonique, tableau pittoresque des funérailles : marche funèbre, lamentation, sonnerie de cloches, tout y est fort exactement indiqué et rendu » (*id.*, *ibid.*).

François Couperin (*frère* du précédent) composa un recueil de *Pièces d'orgue consistant en deux messes* (in-4°, obl., s. d.). Il dut principalement sa réputation à son talent de professeur : « C'était, dit Titon du Tillet, un petit homme qui aimait fort le bon vin, et qui allongeait volontiers ses leçons quand on avait soin de lui apporter près du clavecin une caraffe de vin avec une croute de pain, et sa leçon durait ordinairement autant qu'on voulait renouveler la caraffe. » — Charles Couperin, qui mourut un an après la naissance de son fils, fut, lui aussi, très estimé comme organiste.

Nous arrivons au maître le plus illustre du clavecin, en France, François Couperin (1664-1733).

« Scarlatti, Händel et Bach sont au nombre de ses élèves » (Brahms, *Préface* de l'édition des œuvres de clavecin). — Tel est le singulier éloge qu'a mérité François Couperin. Nous n'avons pourtant pas, en France, une édition de ses œuvres. Quelques jolies pièces, telles que le *Bavolet flottant*, le *Carillon de Cythère*, les *Papillons*, les *Petits moulins à vent*, le *Réveille-matin*, ont été « recueillies » par M. L. Diémer dans ses « *Clavecinistes français* », puis publiées à part, à l'usage des amateurs pianistes; mais l'édition critique et complète, ayant le caractère d'un monument élevé à une gloire nationale, est encore attendue. Brahms et Chrysander ont publié en 1888, *à Londres*, une édition très sérieuse (avec des lacunes) des pièces de clavecin; ce travail, qui n'a pas été continué, est loin de donner une idée exacte de la production de François Couperin. Organiste de la chapelle du Roy, il publia les quatre volumes de ses pièces pour Clavecin (in-f°, gravure sur cuivre par du Plessy), en 1713, 1717, 1722, 1730. C'est la partie de ses œuvres la plus connue. Il reste à remettre au jour ses *Sonates et suites de symphonie en trio* (4 livres, 1729), les *Nouveaux concerts*, l'*Apothéose de Corelli*, l'*Apothéose de l'incomparable Lulli*, les *Trios en 4 livres* (pour 1er et 2e dessus de violon, basse d'archet, avec basse chiffrée), les *Leçons de Ténèbres*, les *Pièces de Viole* et la musique d'orgue (?).

La première édition des *Pièces de clavecin* de Couperin comprend 297 pages de musique in-folio, de 12 portées à la page. La Bibliothèque Nationale en possède un manuscrit (Vm7 1869) en deux volumes in-folio dont le second contient des préludes inédits. Il y a aussi un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, *ms.* 2547, qui renferme un assez grand nombre de pièces des compositeurs suivants : *Couperin*, Danguy, Desjardins, Colin, Jacquet, de Lacoste, Monteclair, Dandrieu, Clairambault, abbé Fessart, etc.).

C'est en 1717 que Fr. Couperin publia l'ouvrage suivant, le premier du genre : *L'Art de toucher le clavecin*, dédié à Sa Majesté. Voici quelques lignes tirées de la préface de cet opuscule. L'originalité et la saveur de ce morceau tiennent à l'absence de langage technique et aux naïfs efforts de l'auteur pour y suppléer :

«... *On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au*

*clavecin : ne point avoir les genoux trop serrés et tenir ses pieds vis-à-vis l'un de l'autre, mais surtout le pied droit bien en dehors.*

« *A l'égard des grimaces du visage, on peut s'en coriger soy-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épinette, ou du clavecin.*

«... *Il est mieux et plus séant de ne point marquer la mesure de la teste, du corps, ny des pieds ; il faut avoir un air aisé à son clavecin : sans fixer trop la vue sur quelque objet, ny l'avoir trop vague : enfin* regarder la compagnie, *s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs ; cet avis n'est que pour ceux qui jouent sans le secours de leurs livres.*

« *On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse ; et que l'une ou l'autre soient emplumés très fortement ; cet article est d'une conséquence infinie, la belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande liberté des doigts, que de la force ; en sorte que dès les commencemens, sy on laisse jouer un enfant sur deux claviers, il faut de toute nécessité qu'il outre ses petites mains pour faire parler les touches et de lá viennent les mains mal placées et la dureté du jeu.*

« *La douceur du toucher dépend encore de tenir ses doits le plus près des touches qu'il est possible ; il est sensé de croire qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec que sy elle touchoit de près, car la plume tire un son plus dur de la corde.* »

« Regarder la compagnie », en jouant... Lui sourire aussi, sans doute !... Qu'on se figure Chérubin au piano, ou plutôt qu'on se représente le *Concert* de Saint-Aubin : on comprendra le caractère de cette musique, telle qu'elle fut conçue par les musiciens et goûtée par les contemporains.

François Couperin a personnifié, dans une période où les mœurs étaient aimables et faciles, la musique de cour et de salon, en poussant l'élégance et l'esprit jusqu'au génie, — le génie spécial au genre qu'il cultivait. Nul ne fut plus pénétré que lui de l'esprit de son temps, et n'en donna une image musicale plus exacte. Il « enseignait » à Mgr le Dauphin duc de Bourgogne, « à six princes ou princesses de la maison Royale » (il n'oublie pas de le rappeler lui-même) ; aux petits concerts de la chambre, « presque tous les dimanches », il tenait le clavecin pour jouer avec Duval, Philidor, Alarin et Dubois, des « concerts », des gavottes, des courantes, des chaconnes, devant le monarque charmé. S'il se résolut à « faire graver », ce fut sur la sollicitation du public. Il a écrit cette phrase typique : *J'avancerai de bonne foy que j'aime mieux ce qui me touche*

*que ce qui me surprend.* Nous ne sommes plus aux temps héroïques de la composition : le ciel de l'art est un plafond de salon où volent de petits Amours.

Ses quatre livres contiennent 27 *ordres* (mot remplaçant ici le terme banal de *suite*) dont chacun contient un assez grand nombre de brèves compositions. Comme d'Anglebert, Couperin n'observe pas l'unité du ton, mais suit un plan d'une nouveauté importante : au début et à la fin de la composition, la tonalité est la même; et c'est dans la partie du milieu (sauf l'ordre n° 23) que se fait le changement, un peu comme dans le *trio* du menuet moderne. Couperin avoue qu'il a « toujours eu un objet en composant toutes ces pièces », et que beaucoup d'entre elles sont « des portraits qu'on a trouvés quelquefois ressemblants sous ses doigts ». Nous voilà loin des danses classiques de jadis! L'objet de Couperin est surtout de peindre — avec la mélodie, la tonalité, le rythme — la femme des premières années du XVIII^e siècle : la *douce et piquante*, l'*enchanteresse*, l'*engageante*, l'*évaporée*, la *distraite*, l'*ingénue*, l'*attendrissante*, la *laborieuse*, la *prude*, la *lutine*, la *Babet*, la *Mimi*, la *voluptueuse*, l'*angélique*... Voilà quelques-uns de ses titres. Là où il ne fait pas de « portrait » avoué, il reste le musicien galant par excellence, qu'on retrouve dans les *Gondoles de Délos*, le *Carillon de Cithère*, les *Fauvettes plaintives*, les *Amours badins*, le *Dodo ou l'Amour au berceau*, les *Lis naissants*, le *Rossignol en amour*, l'*Ame en peine*, les *Papillons*, les *Abeilles*, les *Silvains*... L'effort de Couperin tendait à faire de la musique un vrai langage de charme.

Le volume oblong (Bibliothèque du Conservatoire) de ses *Préludes* (56 pages) contient cette pièce singulière qui mérite une explication : *Les fastes de la grande et ancienne* M + N + SH + ND + S (*sic*).

Il faut lire, évidemment, malgré l'erreur qui est au milieu du mot : *ménestrandise.* Voici les sous-titres de cette œuvre de polémique (12 pages en tout) : *1^er acte : Marche des notables et jurés m + n + s h + n d + urs.* — *2^e acte : Air de vièle avec bourdon. Les Viéleux et les gueux.* — *3^e acte : Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques avec les ours et les singes (air).* — *4^e acte : Les invalides ou gens estropiés au service de la grande M + n +...* — 5^e *acte : Désordre et déroute de toute la troupe causés par les ivrognes, les singes et les ours.* Cette composition se rattache à une des périodes les plus vives

du conflit persistant et d'ordre très grave qui s'éleva, sous l'ancien régime, entre les organistes et maîtres de « clavessin » d'une part, et les ménestriers. Couperin, en sa qualité d'organiste de Saint-Gervais, de musicien du Roi, etc., et surtout en raison de sa grande renommée, était un des principaux intéressés dans cette lutte sur laquelle voici quelques renseignements.

Au XIV<sup>e</sup> siècle (vers 1330), des bateleurs-musiciens qui faisaient danser la populace au son de la vielle et l'amusaient par des singeries, s'étaient réunis sous le nom de *Confrérie de Saint-Julien des Ménestriers*. Comme c'était alors l'usage, ils s'étaient donné un roi. (Le titre de *roi des Ménestriers* est même, avec celui de *roi d'Armes*, le seul qui ait subsisté jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.) Le 24 avril 1407, ils firent approuver leurs règlements par des lettres de Charles VI où se trouvent les lignes suivantes, source intarissable de procès futurs... « *tous ménestrels, tant joueurs de hauts instruments comme bas, seront tenus d'aller par devant le roi des ménestrels pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après* ». C'était un monopole redoutable, dont la tendance constante, pendant plusieurs siècles, fut d'envelopper la musique instrumentale tout entière en l'adjoignant à la danse qui était d'abord son objet propre. En 1658, Dumanoir, roi des ménestriers, avait obtenu des lettres patentes qui étendirent ses pouvoirs sur les violons. Dans les statuts de sa confrérie, il était dit : que tous les maîtres d'instruments devaient être d'abord reçus par elle ; que leur apprentissage était fixé à quatre ans ; qu'ils devaient être jugés par le roi des ménestrels ; qu'il leur était interdit d'enseigner à d'autres personnes que les apprentis, sous peine de 50 livres d'amende, etc. En 1661, les ménestrels eurent un procès avec l'Académie de danse fondée par Louis XIV, et le perdirent. En 1691, ils eurent la prétention d'exercer leur privilège, non pas seulement sur les maîtres de danse et sur les violons qui étaient regardés comme inséparables de la danse, mais « sur les compositeurs de musique et les musiciens se servans de clavessins, luths et autres instruments d'harmonie ». Ces derniers protestèrent. Un procès fut engagé au Châtelet et porté par appel au Parlement. Un arrêt du 7 mai 1695 donna raison aux compositeurs et clavecinistes qui défendaient la liberté de leur art.

En 1706 (5 avril), nouveau réveil des hostilités. Les maîtres à danser surprennent de nouvelles lettres dans lesquelles, subrepticement, ils se font donner le privilège exclusif « d'enseigner à jouer de tous les instruments de musique et tablature de quelque espèce que ce pût être, sans aucune exception, et notamment le droit d'enseigner à jouer du clavessin, du dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitare, de la flute allemande et traversière, etc. »

Les organistes, en particulier, s'opposèrent à l'enregistrement de ces lettres. On devine aisément leur état d'esprit. Un grand compositeur, comme Couperin, organiste de Saint-Gervais, serait-il obligé de se faire recevoir maître à danser pour cultiver son art ? Les compositeurs eurent raison des ménestrels, non sans peine.

Le 18 mai 1707, de nouvelles lettres patentes furent expédiées,

pour ramener la « ménestrandise » aux seuls privilèges stipulés en 1692 et en 1695. Ces lettres n'ayant pas été enregistrées par les ménestrels à cause de certains considérants qu'ils jugeaient trop flatteurs pour les organistes, ceux-ci, craignant toujours de nouvelles difficultés et désireux « d'anéantir l'hydre », obtinrent, le 4 juillet 1707, de nouvelles lettres qui « faisaient défense aux maîtres à danser de troubler les harmonistes dans l'exercice de leur profession ». La question parut ainsi nettement réglée.

C'est à ce dénouement que se rapporte la composition de Couperin citée plus haut. Une telle conclusion ne fut d'ailleurs que provisoire. Les organistes et « compositeurs d'harmonie » n'ayant ni confrérie, ni communauté, ni dépôt public pour les pièces pouvant servir à leur défense, furent plus tard exposés à de nouvelles vexations. Le 30 mai 1750 se dénoua en leur faveur, par un arrêté du Parlement, un nouveau procès. Le texte de ce long arrêté est des plus curieux. Rendu « contre le sieur Guignon, Roi et maître des ménestriers, et la communauté des maîtres à danser », il contient, comme nous l'avons dit plus haut, l'énumération de tous les organistes de Paris à cette époque.

(Par un édit enregistré le 13 mars 1773, Louis XVI supprima l'office de Roi et Maître des Ménestriers comme « nuisible à l'émulation si nécessaire au progrès de l'art de la musique ».)

J.-Ph. Rameau a écrit 53 pièces pour clavecin. Le premier recueil ou « livre » parut en 1706. Le second, sans date mais accompagné d'un privilège qui est de 1724, contenait *une méthode pour la méchanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution*. Le 5e recueil est des environs de 1736. En 1741 parurent les cinq pièces arrangées d'après les « Pièces en concerts » pour clavecin avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon, et en 1747 la « Dauphine », dont la B. N. possède le manuscrit autographe. Le recueil de 1706 comprend : un *prélude*, dont la première partie est de forme libre, non mesurée (le reste en $\frac{12}{8}$); deux allemandes, une courante, une gigue, deux sarabandes, une *Vénitienne*, une gavotte, un menuet. Dans le recueil de 1724 (réédité en 1731), prédomine une forme spéciale : un *menuet* (placé au début du livre), deux gigues, une musette, une *Villageoise*, les *Tendres plaintes*, la *Joyeuse*, la *Follette*, les *Tourbillons*, les *Cyclopes*, sont écrits « en Rondeau » (c'est-à-dire dans la forme de la chanson avec couplets et refrain); on retrouve cette forme dans quelques

pièces des autres publications : les *Tricotets*, la *Livri*, la *Timide*, l'*Indiscrète*. Les « doubles » sont assez fréquents; une gavotte en a jusqu'à six (livre II des *Pièces*).

Toute la musique instrumentale de J.-Ph. Rameau se trouve dans les volumes I et II de la grande édition des *Œuvres* publiée depuis 1895 par les éditeurs Durand et fils. Ce travail a eu surtout pour objet la vulgarisation des pièces de Rameau par leur exécution sur le *piano*; les éditeurs déclarent dans l'Avant-propos qu'ils ont supprimé « ceux des ornements *qui n'ont plus leur raison d'être* ». Ils s'appuient sur le témoignage d'Amédée Méreaux, qui écrivait en 1867 que « les agréments dont Rameau fait grand usage offrent des difficultés réelles, mais qu'ils *peuvent et doivent même parfois être supprimés* ». Ils présentent enfin leur œuvre de simplification et de choix en disant que M. Saint-Saëns « s'est chargé de plaider leur cause ». Mais, dans la *Préface* qui suit, le grand compositeur ne dit rien en faveur d'un système d'édition qui ne saurait avoir une valeur historique.

La formule reprise par Méreaux, *La lettre tue et l'esprit vivifie*, pour justifier ses arrangements, et qu'il développe d'ailleurs ainsi : « La lettre, c'est la *note*, l'esprit, c'est la *pensée*, etc., » ne saurait, en aucune façon, s'appliquer à la musique. Les anciens clavecinistes tenaient beaucoup aux « agréments » dont ils ornaient leurs ouvrages; ils s'irritaient de la négligence avec laquelle on traitait parfois des accessoires (?) qui sont inséparables des pièces de clavecin, comme les perruques, les papillotes et les mouches sont inséparables de certains portraits de l'ancien régime.

Dans les œuvres de 1706, Rameau imitait ou continuait Marchand sans une notable originalité. En 1724, sans créer des formes nouvelles et sans s'élever jusqu'à la hauteur de Fr. Couperin, il se montre plus personnel : il a de l'imagination pour la « peinture musicale », une richesse remarquable et une sorte d'élégance virile; mais il regarde le passé bien plus que l'avenir. Dans ses *Nouvelles suites* de 1736, il se montre sous la double influence de Couperin dont il suit la tendance anecdotique et spirituelle, et de Scarlatti. En donnant aux danses un développement qui les rapproche de la sonate (les *Trois mains*, la *Foule*, l'*Enharmonique*, l'*Égyptienne*), il s'approprie les nouveautés du style italien pour élargir les cadres usuels. L'émotion et une certaine finesse de sensibilité, un certain esprit dans la grâce, l'abandon, l'ingénuité lui font souvent défaut, et se trouvent remplacés par un style net, un peu froid, avec des agréments de pure forme. Quand il

arrive aux qualités qui font le charme de la musique, on sent que c'est plus par réflexion et habileté que par mouvement naturel. Il faut noter que, dans la *Méthode de la Mécanique*, le doigté qu'il enseigne est infiniment préférable à celui de ses prédécesseurs.

## Bibliographie.

ALEXANDRE GUILMANT : *les Archives des maîtres de l'orgue*, rééditions des œuvres françaises, précédées de notices biographiques sur chaque maître par ANDRÉ PIRRO. — De FRANÇOIS COUPERIN, quelques jolies pièces ont été insérées par MÉREAUX dans les *Clavecinistes de 1637 à 1790*, (Paris, 1867, livr. 3-7), par FARRENC dans son *Trésor des pianistes* (1861-1872), par LOUIS DIÉMER dans ses *Clavecinistes français* (3 vol.); *Brahms et Chrysander* ont publié une édition des pièces de Clavecin, avec des lacunes (Londres, 1888); mais ce travail, qui n'a pas été continué, est loin de donner une idée exacte de la production de François Couperin. — HORTENSE PARENT : *Répertoire encyclopédique du pianiste* (Paris, Hachette, 1900). Pour Rameau, voir les premiers volumes de l'Édition des *Œuvres* (Durand). Pour tout l'ensemble du chapitre nous avons souvent mis à contribution : WEITZMANN, SEIFFERT et FLEISCHER, *Geschichte der Klaviermusik*, 1er vol. (Leipzig, Breitkopf, 1899).

# CHAPITRE XXXIX

## MAITRES ITALIENS ET ALLEMANDS DE L'ORGUE ET DU CLAVIER

**Frescobaldi; son œuvre, son rôle, ses élèves. — Les maîtres de Naples; Domenico Scarlatti. — Les maîtres de Venise. — Les Allemands du Sud sous l'influence franco-italienne : Froberger et les organistes de la Cour de Vienne. Les maîtres de Nuremberg, Ulm, Munich, Bade. — Les Allemands du Nord sous l'influence de Sweelinck et de l'art français. — Les organistes de la région de Thuringe. — Kuhnau. — Les œuvres pour orgue de Hændel. — J.-S. Bach; son œuvre pour orgue et pour clavier; organisation de la fugue depuis le XVIe siècle.**

Dans ce chapitre consacré aux maîtres étrangers de l'orgue et du clavecin, nous parlerons successivement : 1° des maîtres italiens; 2° des maîtres allemands du Sud, placés sous l'influence italienne; 3° des maîtres allemands du Nord, placés sous l'influence des Néerlandais qui, eux-mêmes, leur transmettaient l'art des virginalistes anglais; 4° des maîtres allemands de la région du centre, dont les œuvres firent une synthèse harmonieuse d'éléments venus du sud et du nord. L'influence de la musique française sera partout visible et considérable, autant que l'influence italienne.

L'orgue et le clavecin furent cultivés de bonne heure en **Italie**. En 1522, après le banquet donné aux Ambassadeurs vénitiens par le cardinal Cornaro, il y avait eu « de la musique de toute espèce; on y entendit des clavecins qui avaient des tons surprenants ».

Le premier qui ait codifié avec succès et autorité les règles de l'exécution sur les claviers est Girolamo Diruta

(né en 1560 à Pérouse). En 1593, étant alors organiste à Venise, il publia la première partie d'un ouvrage dédié à Sigismond Batori, prince de Transilvanie, et intitulé, pour cette raison : « *Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna* »; il y expose une technique de l'orgue et des instruments à clavier, appuyée sur des textes musicaux de Merulo, d'Andrea et Giov. Gabrieli, de Luzzaschi, Banchieri, Quagliati, Guami, Bellhaver (vénitien élève d'A. Gabrieli), Fatorini, Mortari, Romanini. Les nombreuses éditions de cette œuvre, au commencement du XVII[e] siècle, attestent son influence pratique.

L'art italien de l'organiste virtuose et compositeur est représenté, dans la première moitié du XVII[e] siècle, par un grand nom de l'histoire de la musique : Girolamo Frescobaldi.

Doué, comme certains grands maîtres, du double talent de virtuose et de musicien compositeur, il a été, dans sa première période de production (1608-1624), sous l'influence de l'art vénitien et de l'art flamand; il est devenu ensuite chef d'école comme organiste, et a fait bénéficier ses œuvres du prestige qu'il avait comme exécutant.

Bien que ses compositions, de forme un peu surchargée et souvent difficile, ne laissent pas une impression d'ensemble assez nette, il fut un artiste de progrès; son style est bien instrumental et a le mouvement de la vie. C'est le maître de la Toccata. Par une singulière fortune, ce n'est pas en Italie, où l'art de l'orgue ne cessa de décliner après lui, que s'exerça son action historique, mais en pays sud-allemand. Il fut pour ce dernier un éducateur et un agent de transmission faisant rayonner l'art italien; son rôle peut être comparé à celui de Scheidt transmettant l'art de Sweelinck aux Allemands du nord, et à celui de Sweelinck lui-même transmettant aux Pays-Bas l'art des Anglais.

Frescobaldi (Ferrare, 1583 — † Rome, 1644) fut enfant prodige comme Mozart, réputé pour sa jolie voix et sa précoce habileté à jouer d'un grand nombre d'instruments. Organiste de Saint-Pierre de Rome (1608-1628), puis de San-Lorenzo *in montibus*, il était considéré comme un virtuose d'un talent miraculeux, et attirait à lui les artistes

de profession autant que les amateurs. Il fut, pour son temps, le vrai maître du « clavier » et exerça une profonde influence sur l'Allemagne comme sur l'Italie. Il subit d'ailleurs, lui-même, comme la plupart de ses compatriotes de la Renaissance, l'engouement général pour l'art français, ainsi qu'en témoigne le simple titre de quelques-unes de ses œuvres : *Recercari* et *Canzoni francese*, etc. (Rome, 1615); *Canzoni alla Francese in partitura*, etc. (liv. IV, recueil d'Alex. Vincenti, Venise, 1645); et il séjourna assez longtemps à Bruxelles et Anvers (1605-1608) pour s'imprégner d'art flamand. Ses autres ouvrages peuvent être classés en 3 groupes : 1° les livres de *Canzoni* (1628) « accommodés » pour toute sorte d'instruments; 2° les compositions pour orgue; 3° les compositions pour clavier.

Son premier livre de *Fantasie* à 4 (Milan, 1608) contient 3 pièces dont chacune est *sopra un soggetto solo*; les autres, qui contiennent de deux à quatre thèmes, appartiennent plutôt au genre du ricercar. Dans l'ensemble, on retrouve la manière de l'école vénitienne. Elle reparaît dans le 1er livre de ses *Toccate e Partite* (1614-1616), qui ont le caractère de préludes improvisés sans architecture toujours régulière. Frescobaldi donne des indications détaillées pour leur exécution, qu'il ne veut pas astreinte à une mesure fixe et rigoureuse, mais souple et librement expressive. Dans ses *Ricercari* (1615), il s'approprie les formes fuguées du genre tel qu'il a été traité par Giov. Gabrieli, mais avec un progrès dans la construction : tantôt, il traite le thème comme un *cantus firmus* dont la position est immuable (nos 6, 7, 10); tantôt (n° 3), lorsque paraît un second, un troisième thème, le ou les précédents lui sont associés (dans le n° 5, il y a trois idées mélodiques qui se réunissent pour conclure). Dans les *Canzoni*, écrites en style fugué, il emploie cinq phrases, dont deux en mesure ternaire, trois en mesure binaire (sauf dans le n° 5). Il y a chez lui une tendance à serrer la forme, à la rendre plus claire et plus arrondie. Ses *Caprices* (*Capriccio supra un Sogetto*, n° 11, *Capriccio cromatico con ligature al contrario*, n° 8, *Capriccio di durezze*, n° 9, etc.), dont le livre I parut en 1624, sont de libres compositions fuguées dont

quelques-unes semblent être le résultat d'une gageure (les notes de la gamme, le chant du coucou étant parfois l'énoncé du problème à traiter). Dans le second livre des *Toccate* (1627), 4 pièces sont explicitement destinées à l'orgue; dans les Variations, pour le clavier, où l'influence de l'art anglo-flamand est reconnaissable, Frescobaldi donne la forme d'une danse à certaines variations (ainsi la 3e de l'*Aria detta la Frescobalda* est une gaillarde, la 5e une courante). Son dernier ouvrage, *Fiori musicali* (1635) contient toutes les formes déjà traitées auparavant : fantaisies, toccates, ricercars, canzones, caprices, arrangements de thèmes grégoriens pour l'usage spécial de l'organiste.

Dans sa musique pour « clavier » (*pour piano* serait à peu près équivalent) Frescobaldi aime à prendre un motif de danse — *balletto*, *gagliarda*, *corrente*, *passacaglia*, *ciaconna* — en le désaffectant d'abord, pour l'élever à la noblesse de l'expression abstraite; il s'attache ensuite à le mettre en contrepoint et à le varier : pour cela, il est obligé de mettre en œuvre toutes les ressources de l'instrument, et il arrive ainsi à créer un style brillant. Les danses reprennent leur caractère et, pour la première fois, sont réunies « en suites », dans les œuvres de Bernardo Pasquini (1637-1710), organiste aussi, mais ayant écrit des « Toccates et suites pour le clavecin » (Amsterdam, 1704. Une sonate autographe de lui est à la Bibl. R. de Berlin). A partir de ce moment, les danses vont jouer un grand rôle dans le style de la musique pour clavecin, qui, lorsqu'elle ne sera pas influencée par le contrepoint familier à l'orgue, recherchera de plus en plus ce que les Italiens appellent *fiorette*, *fioriture*, les Anglais *graces*, les Français *agréments*, *broderies*, et ce que les Allemands désignent d'un mot impliquant, pour nous, une idée fâcheuse : *Manieren*.

Frescobaldi avait développé, en y ajoutant sa contribution, les conquêtes de ses prédécesseurs dans le domaine instrumental ; ses élèves et successeurs furent des héritiers médiocres : Michel-Angelo Rossi, Mauritio Cazzati, Mamiliano Pistocchi, Fabr. Fontana... ne réalisèrent aucun progrès notable; ils firent même un recul en écrivant pour orgue *ou* cembalo, et, ce qui est plus grave, pour cembalo,

*harpe, violon et altri stromenti* (*Caprices* de Pistocchi, 1667). Le seul nom illustre, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, est celui du toscan Bernardo Pasquini. Sa renommée. comme l'atteste son épitaphe, fut grande « chez presque tous les princes de l'Europe ». Il a beaucoup écrit; quelques-unes seulement de ses œuvres furent imprimées pendant sa vie, mais, à l'âge de soixante ans, il entreprit d'en faire le recueil complet : le premier volume manuscrit (constitué de 1697 à 1702) est à la Bibliothèque de Berlin; les trois autres (1704-1706) au British Museum de Londres. Le titre général de l'ensemble est *Sonate per gravecembalo*; avec quelques « sonates » proprement dites, on y trouve les formes les plus diverses : pièces fuguées, toccatas, danses et variations, suites. Le style général de Pasquini a une tendance vers le charme de la mélodie et de l'harmonie : il n'a pas la force de Frescobaldi, mais il est clair, « ensoleillé » (Seiffert), calme, bien instrumental. En cela, il est distinct à la fois des musiciens français qui, dans les transcriptions de danses, adaptaient le style grêle et le rythme de la musique de luth, et des allemands qui recherchaient une expression plus profonde à l'aide de l'harmonie.

Pasquini est, comme Frescobaldi, un maître du contrepoint, un mélodiste, et un libre esprit musical. Dans ses *Caprices*, on trouve l'art de traiter un thème, de le diversifier, de l'associer à d'autres thèmes dérivant l'un de l'autre. Ses toccates sont très variées : dans l'une, les voix supérieures se jouent sur une pédale longuement tenue; une autre se divise en parties de caractères différents. Une *Toccata con fuga* abandonne la traditionnelle division en 3 parties (avec une fugue au centre), supprime la 3^e partie et donne à la fugue du milieu un développement prépondérant; une autre a pour titre *Toccata con lo Scherzo del Cucco*. Même liberté dans les suites de danses (*Allemande*, Aria, *Bizarria*, *Allemande — Correnta*, *Saltarello*, *Passacaglia*), dans le choix de quelques thèmes populaires pour de petites variations (*Bergamasca*, *Follia*), dans des pièces d'invention pure (*Bizarria*, *Aria*). Pasquini est le premier italien qui ait introduit la forme *Suite* dans la musique pour clavier; mais il s'écarte de plus en plus de la danse réelle, pour arriver, par abstraction, à la musique simplement instrumentale. Dans ses sonates (conservées dans le premier des volumes de Londres) il fait souvent, pour le clavier, une transcription littérale de sonates pour violon : là où il y aurait deux violons, il emploie deux claviers avec des basses chiffrées dont les exécutants doivent improviser la réalisation. Il se rattache à Corelli

pour le nombre des parties de la composition (3 au plus), mais il est encore très éloigné de la sonate moderne.

L'influence de Pasquini a été considérable à l'étranger. Elle est visible en Angleterre dans les Suites d'Henry Purcell (contenues dans le *Musik's Hand-mai* de Playford, Londres, 1678, 1689, et dans la *Collection* publiée en 1696 par la veuve de Purcell).

On peut distinguer trois groupes, parmi les compositeurs italiens de musique instrumentale dans la première moitié du XVIII^e siècle : les successeurs directs de Frescobaldi et de Pasquini ; les maîtres de Naples ; ceux de Venise. Dans le premier groupe, le nom le plus important est celui de Domenico Zipoli, organiste (en 1716) de l'église des Jésuites à Rome, auteur de Sonates pour orgue qui sont des suites de pièces profanes et religieuses avec le sens ancien du mot *Sonate*. Le Conservatoire de Paris en possède un exemplaire. Le groupe des maîtres napolitains est dominé par les grands noms de Francisco Durante et de Domenico Scarlatti. Durante a surtout écrit pour l'Église. De son œuvre, qui est très considérable, nous n'avons à retenir ici que les six compositions pour clavier, dont Schletterer a donné une réédition pour l'usage pratique (*Sonate per Cembalo divise in Studi e Divertimenti*, publié en 1732). Il représente une heureuse combinaison « du sens mélodique napolitain et du contrepoint de l'école romaine » (Riemann). Dans les six *Etudes*, cependant, Durante s'affranchit des exigences du contrepoint vocal pour employer d'agréables et élégantes formes pianistiques : extension de la tessiture des parties, croisement des mains, saut de grands intervalles, etc., qui, plus tard, devaient trouver beaucoup d'imitateurs. Les six *Divertimenti* (à l'exception du n° 3 qui est un canon ininterrompu à l'octave) sont de petites pièces en deux parties et de peu d'étendue.

Le plus grand nom, dans l'histoire de la sonate italienne, est celui du napolitain Domenico Scarlatti (1683-1757), aussi célèbre que son père Alexandre et objet d'admiration pour ses contemporains comme pour nous. En Italie, en Angleterre, en Espagne, en Portugal, Scarlatti fut considéré comme le roi des instruments à touches, le virtuose supérieur du clavecin et de l'orgue, le type incomparable du

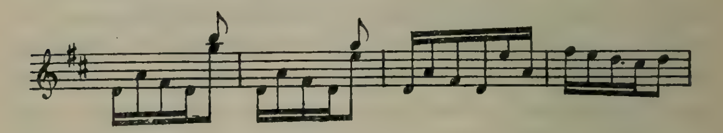
« maestro al cembalo ». En 1708, il rencontra Hændel à Venise ; un peu plus tard, après une sorte de joute qui eut lieu dans le palais du cardinal Ottoboni, il fut déclaré vainqueur comme claveciniste, mais dut, paraît-il, céder la palme au maître allemand, comme organiste. Scarlatti est cependant un génie du même ordre que Hændel et J.-S. Bach, en ce sens que sa production fut intarissable, et conserve encore une charmante fraîcheur de jeunesse, une grâce souveraine, avec un élan et une facilité indiquant un véritable élu de la Musique. Il a une netteté d'écriture, une solidité rythmique, une grâce séduisantes. Il lui manque la profondeur de la pensée pour être mis au même rang que l'auteur du *Messie* et celui des *Passions* ; il a poussé quelquefois la virtuosité technique jusqu'à la gageure (comme dans sa fameuse *fugue du chat*, en *sol* mineur) ; autant que Bach et Hændel, en de moindres entreprises il est vrai, il eut le don inexplicable des créations spontanées, ignorant les hésitations de la main : c'est « une force qui va », une puissance de création glissant sur les choses, un esprit ailé qui rend aimable tout ce qu'il effleure, et que rien n'arrête. Sauf de rares exceptions, la musique des plus grands maîtres a bien ce double caractère : étant une manifestation de la Nature au même titre que la source des fleuves ou le babillage du vent dans la forêt, elle est improvisée, exempte de tout effort, et, par suite, d'une abondance que limitent seules les conditions générales d'une œuvre humaine. Le nombre des compositions de Scarlatti, encore indéterminé, dépasse 500 sonates, études ou exercices et fugues. Les sonates sont à un seul mouvement, et donnent le prototype de l'allegro dans les œuvres des classiques ultérieurs.

Voici l'analyse de l'allegro de la Sonate en *ré* majeur dont nous prenons le texte dans le *Trésor des pianistes de Farrenc* (t. 4-5, nº 68). L'œuvre se compose de deux parties, dont chacune a une reprise ; la 1re a 74 mesures, la seconde 76. L'une et l'autre sont reliées par un retour des idées mélodiques et sont construites sur un plan tonal très net. Cette pièce est charmante.
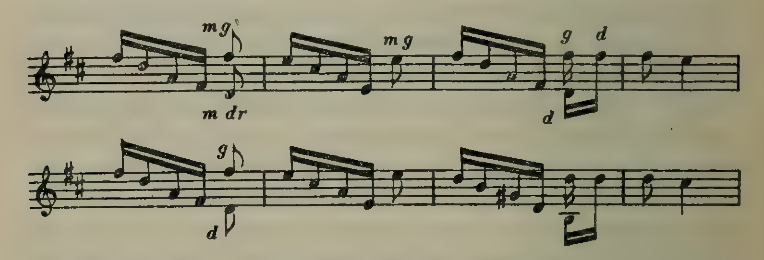
*1re partie.* Elle débute par une phrase de 4 mesures dont le retour à la tonique, comme il arrive souvent, a lieu deux fois, et qui a un rythme de danse très marqué :



Mélodiquement ou rythmiquement, reproduit avec plus ou moins d'exactitude, ce thème régnera dans toute la pièce. Il est immédiatement suivi de 44 mesures qui sont comme un développement des deux mesures initiales :



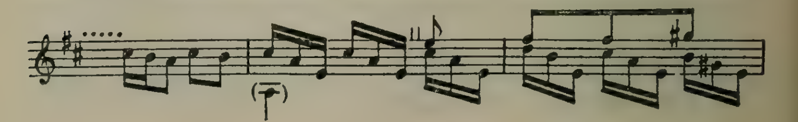
Cette petite phrase, énoncée par la main droite, est reprise par la main gauche qui la répète 2 fois. Ici, (19e mesure), une phrase de 8 mesures, apparentée comme la précédente au thème principal, et qui introduit peu à peu une modulation à la dominante :

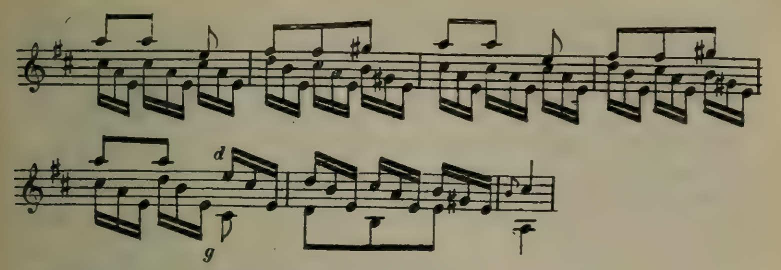



(le *ré* de la dernière mesure, appoggiature de *do*, a pour basse *la*). Une fois à la dominante, le mode devient mineur et donne lieu à de nouvelles et libres imitations du thème principal (2 petites phrases de 4 mesures, chacune répétée deux fois), puis retourne au majeur pour donner lieu à une dernière transformation de l'idée, en forme de « séquence » :




qui conclut dans le même ton, à la dominante de *ré*. Cette modulation finale de la 1re partie à la dominante a une telle importance que Scarlatti la répète avec insistance pendant une vingtaine de mesures :



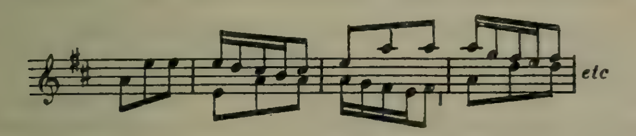



cadence qui reprend aussitôt :



(8 mesures) et qui, en répétant, par surcroît, les deux mesures finales de la période, s'arrête enfin sur la cadence parfaite  soulignée encore par l'appoggiature. — Il y a une reprise de toute cette première partie.

2e *partie*. Nous sommes à la dominante. Le thème fondamental de la première partie reparaît transposé, avec un contrepoint plus serré :




Dans les 44 premières mesures, il y a une application à varier, en les reproduisant, la forme et l'intérêt des idées précédemment énoncées, en passant tour à tour par les tons de *ré* majeur, *ré* mineur, *fa* majeur et *fa* mineur; les 32 dernières mesures reproduisent, en *ré*, la péroraison de la première partie (en *la*), l'auteur marquant le retour à la tonique avec la même insistance que la modulation à la dominante. — Il y a une reprise de cette seconde partie comme de la première.

Cette transparence du discours musical, cette grâce si légère et si *allante*, se retrouveront dans Bach et Hændel, dans les symphonies de l'École de Mannheim, dans Haydn, Mozart et Beethoven.

Les manuscrits si nombreux de Scarlatti sont épars dans diverses bibliothèques. Comme éditions originales, on peut citer : les *Exercices pour Gravicembalo* dédiés à la princesse des Asturies (1 vol., 30 pièces, Amsterdam, 1740 environ); les *Pièces de Clavecin* (en

2 parties) publiées à Paris chez Boivin (1730 environ); les *Volontaries and fugues*, publiés par Roseingrave (Londres, 2 cahiers, 1730-35); les *Sonates et Suites* (Johnson, Londres, vers 1750); les six *Sonates* de Haffner (Nuremberg, 1760). Les rééditions principales se trouvent dans les recueils de Czerny (plus de 200 pièces), de Tausig, de Köhler, de Haslinger, de Bülow, d'André, de Farrenc... Une édition critique des Œuvres, revues par Al. Longo, paraît depuis 1906 chez Ricordi, à Milan.

Porpora, né à Naples en 1686 († 1776), maître de chant, surtout connu par ses opéras, est aujourd'hui considéré comme l'auteur des dix fugues, peu expressives d'ailleurs et bien sèches, que publia d'abord Clementi (*Selection of prattical Harmony*, etc.), sans indication de source.

Parmi les Vénitiens, Benedetto Marcello (1686-1737), dans ses *Suonate da Cembalo*, œuvre de dilettante, se montra élève de Pasquini et de D. Scarlatti. Domenico Alberti (1717-1740), auteur de *VIII Sonate per il cembalo*, autre ouvrage d'amateur, mit à la mode la forme de l'accord brisé à la base d'accompagnement. Giov Batt. Pescetti (1704-1766), organiste de Saint Marc, est l'auteur de *Sonate per gravicembalo* écrites pendant son séjour à Londres (1739), où il fut sans doute lié avec Hændel (comme le fait supposer la comparaison de sa sonate en *la* majeur avec la variation 5 de Hændel sur l'aria en *mi*).

L'art italien et l'art français, dont nous avons passé en revue les maîtres les plus illustres en poussant jusqu'en 1750, eurent une visible influence, au XVII[e] siècle, sur les maîtres allemands, et d'abord sur ceux que la situation des pays soumettait au contact de l'esprit italien.

Le représentant le plus typique de la musique pour orgue et pour « clavier » parmi les **Allemands du Sud** est Johann Jakob Froberger (1600?-1667), *homme très rare sur les espinettes*, comme l'appelait l'ambassadeur Swann en 1649. Virtuose admiré par Huygens, « compositeur cosmopolite » (Ambros), il est, en pays allemand, le point de rencontre de la musique italienne et de la musique française, un peu transformées d'ailleurs et promues à quelques nouveautés intéressantes.

Le cosmopolitisme est dans la vie de Froberger comme dans son œuvre. Fils d'un cantor de Halle, il fut d'abord emmené à Vienne, où il devint (en 1637, puis de 1641 à 1645) organiste de la Cour. Il séjourna à Vienne auprès de Frescobaldi, voyagea en Hollande, en France (à Paris, en 1652-3, il fut très honoré par les uns, décrié par les autres), en Angleterre. Il fut particulièrement protégé par la duchesse Sibylla, de Wurtemberg. Il mourut à Héricourt (Haute-

Saône). Ses œuvres, dont 3 volumes autographes sont à la bibliothèque de Vienne, ont été publiées, en 2 recueils, 1693 et 1696 ; G. Adler en a donné une édition critique dans les t. $IV_1$, $VI_2$ et $X_1$ des *Monuments de la musique en Autriche* : 25 toccatas, 8 fantaisies, 6 chansons, 18 caprices, 4 ricercars, 23 suites.

Dans ces œuvres, il faut distinguer deux groupes : I, les toccatas, les chansons, les caprices, les fantaisies et les Ricercars ; II, les suites et variations. Le 1er groupe appartient indistinctement à la musique pour orgue et pour clavier ; il peut être nettement rattaché à l'influence italienne. Le 2e est spécial au clavier et a des origines françaises.

I. Les toccatas de Froberger ont deux formes : celle de la fantaisie libre à la manière de Frescobaldi (Frob. leur donne une place dans la musique religieuse par la rubrique *Da sonarsi all' elevatione*, ce qui indique bien qu'il écrit pour l'orgue) ; et la forme ancienne, avec un intermède fugué dans la manière de Merulo. On y trouve les transformations mélodiques de thèmes employées seulement par Frescobaldi dans les fugues. Aux modèles pris chez le maître italien peuvent aussi être rattachés les *Chansons* (composées presque toujours de 3 fragments), les *Caprices* (suites de 3 à 6 phrases). Les fantaisies et les ricercars qui, pour Frescobaldi, avaient été les formes préliminaires de la *Canzone* et du *Capriccio*, ne sont plus, pour Froberger, que des cadres servant à de libres créations. — II. Parmi les Suites, 5 sont limitées aux 3 danses : *Allemande*, *Courante* et *Sarabande* ; 18 ont en plus une gigue. L'influence française est attestée, outre des caractères généraux, par l'usage des *doubles* (variations) et des *agréments*, par la tendance à réduire les modes à deux (majeur et mineur), par le style, où l'harmonie verticale joue le rôle essentiel. Les nouveautés de Froberger ont consisté : 1° à rattacher la courante à l'allemande, soit en tirant la première du thème de la seconde, soit en adoptant pour les deux la même harmonie, et à introduire ainsi dans la Suite le principe de la variation ; 2° à faire parfois de la Suite une sorte de musique à programme. Telle, la Suite, complaisamment analysée par Ambros (t. IV), où on lit cette rubrique : *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maesta di Ferdinando IV Re dei Romani*. Les genres ont alors une telle tendance à s'altérer que si, d'un côté, Froberger introduit la variation dans la Suite, d'autre part il semble faire une Suite de ses Variations *auff die Mayerinn*, où une mélodie est d'abord « variée » en six parties, puis suivie d'une courante avec un double, et d'une sarabande.

Aux mêmes sources d'influence se rattache l'œuvre du bavarois Wolfgang Ebner, né à Augsbourg en 1612, et qui, de 1637 à 1665, fut organiste à la cour de l'empereur Ferdinand III. Sur un thème fourni par ce dernier, il écrivit 36 variations *pro cimbalo accommodatas* (Prague, 1648) ; on lui doit un autre *Aria* et une *Courante*, chacun en 12 variations (les numéros 11 et 12 de la dernière pièce avec le titre de *Gigue*) et une *Sarabande* de même genre ; il introduisit ainsi dans la Suite un élément qui lui était d'abord étranger.

Le double caractère, italien et français, des œuvres de

Froberger, se retrouve chez la plupart des musiciens de la cour de Vienne que de très anciennes relations mettaient en contact avec l'Italie. ALESSANDRO POGLIETTI, qui fut organiste (de la chambre) de l'Empereur Léopold Ier, de 1661 à 1683, semble classé par les titres de ses deux ouvrages : *Pièces pour le clavecin ou l'orgue* (1663) et *Ricercari a 4 voci*, recueil dont l'original imprimé est perdu, mais dont l'existence est attestée par une copie dans un manuscrit du XVIIIe siècle, venant de Vienne et aujourd'hui à la Bibliothèque de Berlin. Dans ses pièces pour le clavecin et dans ses Suites, l'italien Poglietti emploie une forme plus ample et plus libre que Froberger; dans ses Ricercars, il procède surtout de Merulo et de G. Gabrieli. C'est un compositeur-courtisan, qui suivait la mode, non sans grâce, parfois avec puérilité. (Ainsi, il écrit 23 *doubles* ou variations sur un aria, parce qu'à ce moment, — 1663 — l'Empereur avait vingt-trois ans!) Il eut néanmoins une importance assez grande, si l'on songe que les éditeurs Roger à Amsterdam (1704), Walsh à Londres, Aresti à Rome (1690) le firent figurer dans leurs recueils à côté des plus éminents auteurs.

Il suit les modes française et italienne en ce qu'elles ont de moins musical, lorsqu'il s'amuse à donner à chacune de ses 23 variations des titres humoristiques et de fantaisie (la 14e est intitulée *le Baisemains*), et lorsqu'il écrit un *Petit air gay* où il imite le chant du rossignol, un *Caprice* où il imite le chant du coq et le gloussement de la poule. En Italie, Frescobaldi avait déjà donné l'exemple de ces badinages qui auront plus tard de nombreux imitateurs, voire parmi les plus grands compositeurs.

Deux autres grands organistes appartiennent au même groupe : JOHAN KASPAR KERL, formé à l'école de Valentin et de Giac. Carissini, et GEORG MUFFAT, qui fit le double pèlerinage de France et d'Italie, pour entrer en relations d'une part avec Lulli, d'autre part avec Pasquini et Corelli.

Le saxon KERL (1627-1693) a passé la plus grande partie de sa vie à Munich et à Vienne, où il fut organiste de la cour (1680-1692). C'était un grand virtuose de l'orgue et du clavier. Lors de l'élection et du couronnement de Léopold Ier, à Francfort (1658), il improvisa, sur un thème fourni par l'Empereur, une composition à 2, puis à 3, à 4

et 5 voix. On a de lui des pièces contenues dans le recueil *Toccata, Canzoni et altre Sonate, per sonare sopra il clavicembalo e organo, delli principali Maestri*, etc. (1673), dont il existe seulement une copie, et dans diverses publications des éditeurs Aresti, Roger, Walsh. Sauf une toccata où l'indication *per li Pedali* au-dessus de longues tenues se rapporte à l'orgue, ses œuvres ne sont pas spécifiées pour l'orgue ou le clavier. Ses toccatas sont d'un italianisme assez original. L'une est « *Cromatica con durezze* (appoggiatures et dissonances) *e ligature* » ; une autre, en style capricant, *tutta de salti*, évite le mouvement par degrés conjoints (forme qui a joué un certain rôle dans l'art ultérieur). Il a écrit des Suites. Une de ses pièces est intitulée *la Battaglia* : une autre, *Kuku*, a eu les honneurs de l'imitation dans le premier allegro d'un concerto de Hændel pour orgue. (De même le motif d'une Canzone de Kerl se retrouve dans le chœur *Froh sah Egypten* d' « Israël en Egypte ». — Les meilleurs élèves de Kerl furent Ag. Steffani, le célèbre abbé compositeur, les organistes J.-J. Fux et F. Murschhauser.

Georg Muffat (1635?-1704) est un alsacien de Schlettstadt qui, après avoir été organiste à Strasbourg, fut protégé, en Autriche, par Léopold Ier. Dans la préface de celui de ses ouvrages qui nous intéresse ici, *Apparatus musico-organisticus... quo duodecim modulationes, seu toccatæ majores, stylo recentiori concinnatæ exhibentur* (1690), il dit qu'il s'écarte des modèles laissés par Frescobaldi pour adopter un style nouveau et mixte qu'il doit à sa connaissance des meilleurs organistes germains, italiens et français :... *stylum hunc meum, illa quam præstantissimorum organœdorum Germanæ, Italiæ, ac Galliæ praxi ac consuetudine adeptus sum experientia mixtum*... Ce style mixte est caractérisé par ce fait que Muffat, sans jurer sur la parole d'un maître, fait usage de toutes les formes déjà introduites dans la toccata par des auteurs différents : les suites d'accord, les traits rapides, les imitations et le fugato (la toccata 7 se termine par une fugue où 4 thèmes sont traités) — jusqu'à l'aria et au récitatif. Il mêle les styles italien et français. Comme le prouvent les indications données dans le texte musical et relatives à l'usage du pédalier, la toccata est dégagée de l'école du clavier et assignée à l'orgue. L'*Apparatus* contient une sorte d'appendice de musique probablement destinée au clavier : une suite de variations, une Chaconne, une Passacaille, et deux pièces descriptives à programme (d'après les rubriques *Nova Cyclopeia harmonica* et *Ad malleorum ictus allusio*, dont la 3e variation a été imitée par Hændel dans le chœur d'*Esther*, « Er kommt als Judas Freund »). Cette tendance descriptive d'origine toute française s'accentua dans les *Caprices* et les pièces galantes de son fils Gottlieb Muffat (1690-1770), dont certaines compositions pour « cembalo » ont des titres piquants : *le Bastard, la Jalousie, la Folie, Portrait d'une âme contente, la Fausse ingénieuse, les Pensées consolées, le Cœur insinuant, l'Obéissance, la Gaieté, le Paysan*. Les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* (1904) ont réédité son anthologie de 12 concerti grossi, *Exquisitioris harmoniæ instrumentalis gravijucundæ selectus primus* (1701).

Nuremberg fut aussi, dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, un des foyers de la musique instrumentale sud-allemande, mais combien différent! Placée à la rencontre de toutes les grandes routes de l'Europe et dotée d'une cour brillante dans la sphère d'attraction du génie italien, Vienne recevait de tous côtés un rayonnement d'art cosmopolite et avait la passion de la virtuosité; à Nuremberg, il n'y a ni fêtes bruyantes, ni nouveautés perpétuelles données en pâture à un dilettantisme aristocratique, mais un goût musical sérieux, bourgeois, paisible, fidèle aux traditions, ayant son allié et son soutien dans le culte religieux. Telle est la caractéristique générale de cette partie du verger musical allemand. Parmi les compositeurs qui fleurissent là, un nom domine tous les autres : celui de PACHELBEL, peu éloigné, de toute façon, de celui du grand J.-S. Bach.

Son œuvre est assez riche. Elle comprend : 1° 17 Suites de valeur musicale moyenne, où le nombre traditionnel des quatre danses, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte (sinon leur ordre), est adopté, tantôt avec un prélude, tantôt avec un intermède placé après les deux premiers morceaux, et qui, pour l'usage des modes, réalisent déjà la pensée de Bach dans son *Clavecin bien tempéré* : elles sont écrites dans les tons d'*ut* mineur et *ut* majeur, *ré* mineur et *ré* majeur, *mi* mineur et majeur, *fa* majeur, *sol* mineur et majeur, *la* mineur et majeur, *si* ♭ majeur, *si* ♭ mineur, *do* ♯ mineur, *ré* ♭ majeur, *fa* ♯ mineur, *la* ♮ majeur; 2° six Arias — dans un recueil intitulé *Hexachordum Apollinis*, 1699 — où l'ordre des tonalités est analogue, et qui sont ornés de variations; 3° des Toccatas pour orgue où l'on trouve le meilleur de sa maîtrise, et où des voix très agiles se meuvent sur de longues tenues de pédale (17 mesures dans la Toccata en *sol* mineur, 20 mesures dans la Toccata en *fa* majeur, prototype de la grande composition de J.-S. Bach dans le même ton). Cette solidité calme est un des traits caractéristiques de Pachelbel : dans sa chaconne en *ré* mineur, la basse formée des notes *ré mi fa sol la* (blanches pointées) reparaît, obstinément, 35 fois! 4° des Chorals de haute valeur. Spitta cite comme caractéristique un passage tiré du choral *Wie schön leuchtet aus der Morgenstern* (Combien belle brille pour nous l'étoile du

matin !) : le compositeur fait entendre les trois premières notes de la mélodie, *fa mi ré*, qui passent ensuite, avec des durées beaucoup plus longues, à la basse, tandis que les deux voix supérieures font une imitation de ce dessin initial dans un dialogue prolongé. Par un tel art, Pachelbel « introduisit la discipline, l'ordre, la noblesse » dans le choral des organistes de la région allemande moyenne. « Il sut faire pénétrer au cœur de l'Allemagne les conquêtes du Sud. » Cette œuvre de fusion et de progrès deviendra complète et définitive avec le génie de Bach !

Johann Pachelbel (1653-1706) a été organiste à Vienne, à Eisenach, à Erfurt, à Stuttgart, à Gotha et à Nuremberg. Parmi ses élèves, il faut citer Joh. Bernard *Bach*, petit-cousin, et Joh. Michael Bach, oncle de J.-S.

Parmi les compositeurs et organistes de Nuremberg qui cultivèrent la musique instrumentale, nous mentionnerons seulement : Henrich Schwemmer (1621-1695), Kaspar Wecker (1632-1695), Benedikt Schultheiss († 1693), Philipp Krieger (1642-1726), Chr. Pr. Witte († 1716).

Il y eut encore, dans le Sud allemand, des organistes qui, sans appartenir à une école ayant des traditions communes et continues, furent importants. Nous indiquerons les ouvrages de quelques-uns ; ils ont des titres naïfs et caractéristiques, dont beaucoup témoignent d'une influence française.

De Seb. Ant. Scherer, organiste à Ulm :

*Operum musicorum secundum, distinctum in libros duos : Tabulaturam in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo tonos et Partituram octo Toccatarum usui aptam cum vel sine Pedali. Ad modernam suavitatem Concinnatum... 1664, Ulmæ Typis* Balth. Kühnen.

Œuvres musicales, Opus 2, divisé en deux livres : Tablature (notation) pour cymbalo et orgue, d'Intonations brèves (préludes) dans les 8 tons, et partition de 8 toccatas pour l'usage pratique, avec ou sans pédale... 1664, Ulm (imprimé par B. K.).

Voici le titre curieux d'un ouvrage du moine Bertold Spiridion *a monte Carmelo*, à Bamberg :

*Instructio nova pro pulsandis Organis, Spinettis, Manuchordiis, etc. hactenus in Scientiarum thesauro abscondita, nunc vero magno studio ac labore erecta, adeo facilis et clara, ut quilibet callens musicam et organorum*

Instruction nouvelle pour toucher les orgues, épinettes, manuchordions, etc., cachée jusqu'ici dans le trésor des Sciences, mais aujourd'hui publiée par grand étude et labeur, si facile et si claire que toute personne connais-

*claviarium (capta prima lectione, quæ in una duntaxat consistit battuta seu mensura) intra paucos menses, se solo, non tantum Præludia cujusvis generis suaviter, Canzonas vel Fugas eleganter, Toccatas chromatice, Bassum continuum perfecte sonare, sed insuper simul artem componendi motettas tam Ecclesiasticas quam profanas excellenter edicere valeat, Opus in quatuor partes divisum, omnibus Capellæ magistris, Organœdis, musicesque amatoribus ac Monasteriis in quibus organorum usus viget perquam necessarium.*

sant [les éléments de] la musique et le clavier des instruments, pourra, dès qu'elle saura lire une seule *battuta* ou mesure, non seulement jouer, au bout de quelques mois, toute seule, des Préludes harmonieux de tout genre, des chansons ou des fugues élégantes, des toccatas chromatiques, et exécuter parfaitement la basse continue, mais en même temps et par surcroît apprendre excellemment l'art de composer des motets tant religieux que profanes, Ouvrage divisé en 4 parties, absolument nécessaire à tous les maîtres de chapelle, aux organistes, aux amateurs de musique et aux monastères où l'orgue est en usage.

(1re partie, Bamberg, 1669-70 ; 2e, *ibid.*, 1672 ; 3e et 4e, s. l., 1679. Ouvrage élémentaire, médiocre, entaché de fautes. Exemplaires à Vienne et Bruxelles; copie de l'édition princeps à la B. R. de Dresde.)

De Franz Xav. Ant. Munschhauser, organiste à Munich :

*Octi-tonium novum organicum, octo tonis ecclesiasticis ad Psalmos et Magnificat adhiberi solitis, respondens;... cum Appendice nonnullarum Inventionum ac Imitationum pro tempore Natalis Domini. Accedit ad Calcem una Partita genialis styli moderni. Opus primum. Augustæ Vindelicorum, apud L. Kronigerum, etc., 1696.*

*Octi-tonium*, nouveau Traité d'orgue répondant aux huit tons ecclésiastiques qu'on a coutume d'employer pour les psaumes et le magnificat... avec appendice de quelques Inventions et Imitations pour le temps de la Nativité. A la fin, est ajoutée une Suite géniale, de style moderne. Op. 1. Augsbourg, chez L. K.

Au sujet des cinq fugues contenues dans ce recueil, l'auteur s'exprime ainsi :

*A gloriosis Toccatarum Canzonumque titulis abstinui, sed simplici Præambulorum ac Fugarum nomine usus sum, quia nucleum sine cortice, quam corticem sine nucleo dare malim, exemplum in hoc secutus famosissimi. Joan. Caspari Kerl.*

Je me suis abstenu de titres brillants pour les toccatas et canzones, me bornant aux simples mots « Préambule » et « Fugue », car j'aime mieux la noix sans la coquille que la coquille sans la noix; en cela, j'ai suivi l'exemple du très célèbre Johan Casp. Kerl.

De Ferd. Fischer (1650?-1707?), maître de chapelle (1699-1707) du Margrave de Bade, auteur de *Pièces de clavessin* parues en 1696 :

*Musikalisches Blumen-Buschlein, oder neu eingerichtetes Schlag-Wercklein, bestehend in unterschiedlichen Galanterien: als Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Bouréen, Gavotten, Menueten, Chaconnen, etc... op. II, Augspurg, 1699.*

Petit bouquet de fleurs musicales, ou petite *sonnerie* (cf. les titres italiens : *per sonar*, etc.), nouvellement montée et composée de galanteries : Préludes, allemandes, etc.

*J. C. F. Fischer... Principis Ludovici... olim capellæ magistri Ariadne musica Neo-organædum per viginti Præludia, totidem Fugas atque quinque Ricercaras super totidem... Ecclesiasticas cantilenas... Opus præstantissimum ultimumque. Augustæ Vindelicorum... 1715.*

De J.-C. Fischer... ex-maître de chapelle du prince Louis : *Ariadne musicienne* (= traité donnant le fil conducteur dans le labyrinthe des tons et des modes de la musique) ou *Nouveau recueil d'orgue* contenant vingt préludes et fugues, etc., excellent et dernier ouvrage de l'auteur.

De Michael Schenenstuhl (1705-?), organiste à Wilhelmsdorf, auteur d'un recueil de sonates pour clavecin (1736) :

*Cemüths-und Ohrergötzende Klavier-Ubung, bestehend in 6 leichten nach heutigen Gout gesetzten Galanterie-Partien, meistens für Frauenzimmer componirt* (Nuremberg).

Exercices de clavier pour le charme du sentiment et de l'oreille, formés de six Suites-Galanteries faciles et dans le goût du jour, composées principalement pour les chambres des dames.

*Die beschäftigte Muse Clio, oder III Galanterie-Suiten auf das Clavier* (*ibid.*, *1738*).

Clio, ou la Muse occupée : trois Suites galantes pour clavier.

De Kaspar Simon, organiste à Nördlingen (vers 1750) :

*Gemüths Vergnügende Musicalische Neben-Studien bestehend in Auserlesenen Galanterie Stucken aufs Clavier nach hentigem Gousto gesetzt* (Augsbourg).

Études accessoires, sentimentales et agréables, ou choix de pièces galantes pour le clavier, dans le goût du jour.

Ces titres, d'une éloquence un peu prolixe, attestent le désir naïf d'allécher la clientèle par la promesse de musiques où l'on trouvera quelque chose de français : la grâce, la « *galanterie* ».

Scherer, successeur de Tobias Eberlen comme organiste de la cathédrale d'Ulm (1671), écrivait très sérieusement dans une dédicace

de ses œuvres : « ... Ipsum immortalem deum [Musica] placat et mitigat; imo nihil est quod cor hominis magis lætificet quam Musica et Vinum, quod Salomon quoque fatetur ». On a de lui une *Tabulatura in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo tonos* (en pièces) et une *Partitura octo Toccatarum usui aptam cum vel sine Pedali*; compositions d'excellent style germano-italien, que M. Guilmant a publiées au 5e vol. de ses *Archives des maitres de l'Orgue.*

Nous avons parlé plus haut de Sweelinck, qui forme une sorte de transition entre le XVIe et le XVIIe siècle. L'influence de Sweelinck fut d'abord prépondérante parmi les **Allemands du Nord**.

Parmi ses élèves hollandais, MICHAEL UTRECHT est le seul nom connu; parmi ses élèves allemands, les meilleurs furent SAMUEL SCHEIDT et HEINRICH SCHEIDEMANN; puis, dans la première moitié du XVIIe siècle, P. SIEFERT, organiste, à Varsovie, de Sigismond III, ensuite à Dantzig; SAMUEL SCHEIDT, MELCHIOR SCHILDT, organiste de Wolfenbüttel et de Hanovre; JACOB PRÆTORIUS, organiste à Hambourg.

Scheidt (1587-1654), après avoir séjourné à Amsterdam, revint dans son pays, fut organiste, puis maître de chapelle du margrave de Brandebourg; il est l'auteur de la *Tabulatura nova* qui parut à Hambourg en 1624, à l'usage spécial des organistes (*in gratiam Organistarum, præcipue eorum qui musice pure absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent*). Le livre I contient des Psaumes, Fantaisies, Cantilènes, Passamezzi, Canons; le II, des Fugues, Psaumes, *Cantiones* et Échos, Variations diverses; le III, Kyrie dominicale, Credo, Psaumes, Hymnes pour les principales fêtes de l'année, Magnificat. Une réédition de l'ouvrage a été donnée en 1892 par M. Seiffert dans le t. I des *Denkmäler deutscher Tonkunst.* Scheidt traite la Fantaisie, la Toccata et la Fugue à la manière de Sweelinck : le plan tripartite de la première et de la dernière, l'allongement, la diminution des valeurs d'un thème, le strette (*Engführung*) dans le contrepoint; la double forme (avec ou sans épisode fugué dans le milieu) de la toccata; l'usage du chromatique et de l'écho, tout rappelle le maître hollandais touché par l'art italien. Son originalité est plus grande dans la variation (sur des Lieder et des danses) : il l'arrache à l'incohérence; il y introduit une certaine logique en sachant rester fidèle à une formule une fois choisie, et en observant une gradation. Son principal rôle, au point de vue protestant, fut de traiter artistiquement le choral et d'en faire la base d'une liturgie vraiment musicale, avec l'orgue pour soutien.

HEINRICH SCHEIDEMANN (1596?-1663), organiste de Hambourg, auteur des 23 pièces pour orgue et clavier en manuscrits (dans les Bibliothèques de Lunebourg, Berlin, Copenhague, Amsterdam) est de la même école; ses meilleurs élèves furent WERNER FABRICIUS

(1633-1679), organiste de Leipzig, MATTHIAS WECKMANN (1621-1674), organiste à Dresde et à Copenhague, et ADAM REINCKEN, que Séb. Bach vint entendre souvent (faisant à pied le voyage de Lunebourg à Hambourg).

Au premier rang des organistes de l'Allemagne du Nord est un maître dont on ignore les origines techniques, mais dont l'art peut être rattaché à celui de Sweelinck; selon le jugement de Spitta, « son originalité puissante est dans la musique instrumentale pure, exempte de l'influence de toute idée poétique »; c'est un des précurseurs directs de J.-S. Bach : DIETRICH BUXTEHUDE, qui pendant trente-neuf ans (1668-1707) fut organiste à la *Marienkirche* de Lübeck. Il y disposait d'un orgue de 54 registres avec 3 manuels et le pédalier. Sa réputation de virtuose fut telle que Bach, alors âgé de dix-neuf ans, faisait à pied le pèlerinage d'Arnstadt à Lübeck pour l'entendre. Il se rendit célèbre par les « soirées de musique » qu'il organisa (en 1673) à l'église Sainte-Marie, véritables concerts (avec entrée payante) donnés de quatre à cinq heures de l'après-midi, les cinq dimanches qui précédaient la Noël, et où on entendait l'orgue tantôt seul, tantôt avec chœurs et orchestre. Comme musicien, Buxtehude est un homme de progrès, mais un artiste souvent dépourvu de grâce et d'agrément, malgré son alliance avec l'art des méridionaux. La seconde génération des organistes de l'école de Sweelinck avait senti un autre besoin que celui de la virtuosité pure et avait voulu se vivifier au contact de Frescobaldi : Buxtehude accentua cette tendance et en bénéficia, mais garda un style propre, non exempt de duretés et d'étrangetés ; pour l'harmonie et l'impression d'oreille, il y a, entre la musique du Nord et celle du Sud, « la même différence qu'entre la lumière de midi et celle du soleil couchant » (Spitta).

Né en 1637 à Halsingör (Zélande), Buxtehude est danois. Ses œuvres pour orgue ont été publiées par Ph. Spitta (2 vol. in-f°, Leipzig, 1875-6). Elles sont de valeur inégale, la formation d'un tel recueil étant due au hasard. Elles comprennent 18 pièces : deux *chaconnes*, une *passacaille* (genre dont la vraie nature est difficile à établir, même avec les textes des écrivains du XVII[e] siècle, mais que Buxtehude distingue à sa façon, en maintenant le thème de la passacaille toujours au bassus et sans le modifier, tandis que celui de la chaconne passe dans toutes les voix et subit de nombreuses varia-

tions); une grande *toccata*, une *fugue*; tout le reste se compose de *préludes* et *fugues*. La chaconne en *ut* mineur est particulièrement belle, expressive par des moyens purement musicaux. Dans les *préludes*, le thème est imité par toutes les voix, avec intervention active de la pédale qui a parfois un brillant solo à jouer (alors que, chez les organistes allemands du Sud, elle se bornait à tenir des notes longues). Dans les *fugues*, sauf de rares exceptions (par exemple, la fugue en *fa* majeur), le sujet est varié, et ses transformations rachètent, par l'intérêt de leur variété, ce qui peut lui manquer parfois de grâce ou de beauté. Ainsi, dans le *Prélude avec fugue* en *mi* majeur, le thème est présenté trois fois avec des formes différentes, tirées de ses deux premières notes. Les changements de dessin, de rythme, de mesure, sont d'un ingénieux travail technique. La grande composition en *sol* mineur contient un thème qu'on retrouve dans la 2e partie du *Clavecin bien tempéré*, dans un quatuor à cordes de Haydn, un Requiem de Loti, dans le *Joseph* de Hændel et dans le Requiem de Mozart. Les XIV « Arrangements de Chorals » de B. (réédités par Dehn) sont une œuvre inférieure, donnant une fausse idée de sa manière. — Buxtehude, malgré sa nature un peu rude d'homme du Nord, est, en somme, un grand maître qui, tout en ayant été dépassé par le génial auteur de la messe en *si*, garde sa valeur, malgré ce redoutable voisinage, comme Haydn et Mozart auprès de Beethoven. « L'art de l'orgue, au point de vue technique, était si avancé, au temps de la maîtrise de Buxtehude et grâce à lui, qu'on ne saurait dire comment Bach aurait eu à ouvrir une nouvelle voie » (Spitta).

Buxtehude est un centre et un foyer, une « époque ». Il fut en relations avec beaucoup de contemporains célèbres, parmi lesquels les organistes Andreas Werckmeister, J. Pachelbel, J. V. Meder. Hændel, Bach, Mattheson (1703, 1705), recherchèrent son commerce. Ses principaux élèves furent Fik. Brunhs, Dan. Erich, G. D. Leiding, Vinc. Lübeck. Ce dernier (1654-1740) fut un des plus brillants organistes de Hambourg.

Parmi les organistes du Nord durant cette période, nous mentionnerons encore quelques virtuoses compositeurs de second ordre : Jean Adam Reincken, né en 1623 à Deventer (Hollande), mais émigré de bonne heure à Hambourg où il vécut jusqu'à un âge avancé, auteur de « Variations »; Christian Flor, son contemporain, né à Lunebourg (près de Hambourg), en 1626, dont on a une « fugue » construite comme une *canzone* en trois parties; Georg. Böhm, successeur du précédent comme organiste à Lunebourg, un des premiers qui étendit du clavier à l'orgue le choral à variations, et le premier, probablement, qui introduisit dans la composition pour clavier ce qu'on a appelé « l'ouverture française » (*adagio, fugato rapide, reprise de l'introduction lente*) dont l'invention a été attribuée (?) à Lulli.

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, la musique instrumentale des compositeurs du Nord (ou fixés dans le

Nord) cède, un peu comme partout, aux influences d'origine française, au goût pour l'expression piquante et pittoresque, pour l'esprit, la galanterie, en un mot pour l'art mondain. Deux noms attirent surtout l'attention. Un musicien qui tient beaucoup de place dans l'histoire, le hambourgeois Joh. Matheson (1681-1764), auteur d'une *Sonate pour le clavecin*, qu'il dédie *à celui qui la jouera le mieux* (Hambourg, 1713), et de *Pièces de Clavecin en deux volumes* (Londres, 1714), où il se déclare « l' émule » de Kuhnau et où l'on trouve des Suites avec des parties intitulées *Fantaisie*, *Boutade*, Tocatine..., des Préludes, des Ouvertures qui s'inspirent de la musique française. Il écrivit aussi *Die Wohlklingende Fingersprache*, etc., recueil publié d'abord à Hambourg (1735-1737), puis traduit en français, à Nuremberg, avec ce titre : *Les doigts Parlans en Douze fugues doubles à deux et trois Sujets pour le clavecin* (*à Nuremberg, aux frais de Jean Ulric Haffner 1749*). Il a une excellente conception de la sonate et de l'expression musicale, lorsqu'il dit qu'il ne faut pas préférer « les mouvements des doigts à celui des cœurs » et que l'*adagio,* l'*andante*, le *presto*, etc., doivent faire parcourir à l'auditeur une gamme de sentiments divers; mais comme il arrive constamment chez les artistes qui font de la critique, ses œuvres sont rarement d'accord avec ses théories ! Il considère comme « morte » la musique particulière (*todte*, nicht *tota*), qui a pour base les 12 modes de l'Église : il demande qu'après l'avoir enterrée avec ses attributs, on lui élève un monument funèbre... Un compositeur qui, durant sa vie, a été plus célèbre que J.-S. Bach, a écrit autant que lui, et n'est plus aujourd'hui qu'un nom dans l'Histoire, George Philipp Telemann (1681-1767), est l'auteur de *Fantaisies pour le clavecin*, publiées après 1737, dont la première et la dernière douzaine — il y en a trois — comprennent des pièces en 3 parties, comme les ouvertures de Lulli : l'adagio d'introduction (repris à la fin) est recommandé à l'exécutant par des mots tels que *tendrement*, *gratieusement*, *mélodieusement*, *flatteusement*... et le mouvement vif du milieu par les rubriques *gaiment*, *allègrement*, *spirituellement*, *gaillardement*. Les *XVIII Canons mélodieux ou VI Sonates en duo pour le clavecin*,

publiés à Paris en 1738 et considérés par Marpurg, dans son *Traité de la fugue*, comme un modèle, ont la légèreté de certaines pièces pour violon et suggèrent parfois le souvenir de F. Couperin.

Entre l'Elbe, le Rhin et le Danube, dans la région moyenne du pays allemand, la **Thuringe** a produit une pléiade de musiciens grâce auxquels le Nord et le Sud, si différents par leurs tendances artistiques et religieuses, ont trouvé leur harmonie. C'est J.-S. Bach qui fut le définitif et incomparable représentant de cette synthèse : mais il y a un assez grand nombre de compositeurs et d'organistes qui le préparent, l'annoncent, le font paraître tout naturel et comme nécessaire lorsqu'il s'élève à l'horizon.

Dans ce premier groupe de l'art moyen allemand, brille un compositeur dont les œuvres firent époque : Johan Kuhnau, homme de haute valeur et d'esprit encyclopédique comme certains artistes de la Renaissance du xvi[e] siècle. Né en Saxe, près de Dresde (1660-1722), prédécesseur de J.-S. Bach en qualité de cantor à la Thomasschule de Leipzig, il fut à la fois musicien original et novateur, théologien, juriste, mathématicien, écrivain et orateur, savant philologue (traducteur de textes hébreux, grecs, latins, italiens, français), romancier même. Ses compositions pour clavier comprennent quatre livres : 1° *Neue Klavier-Uebung* : 1[re] partie, Leipzig, 1680, (7 Suites); 2° *id.*, 2[e] partie, Leipzig, 1692 (7 Suites et une sonate); 3° *Frische Klavier Früchte* (« primeurs pour clavier, ou sept sonates de bonne invention »), Leipzig, 1696; 4° *Musikalische Vorstellungen*, etc. (représentations musicales d'une histoire biblique en 7 sonates, Leipzig, 1700). Dans ses « Nouveaux exercices de clavier » dont un manuscrit porte la date de 1680, et qui furent publiés en 1689 et 1692, il traite librement le plan de la Suite : il remplace la gigue par un menuet ou une bourrée et la Sarabande par un aria; il donne un « double » à l'Allemande, glisse une gavotte entre les deux dernières danses, et munit chaque « partita » d'un prélude (qui, dans la suite en *fa* majeur, porte le titre de *Sonatine*). Ces préludes peuvent être considérés comme la forme la plus ancienne de l' « Etude » : on y trouve aussi le prototype de la fugue moderne et de la double

fugue (fugue à deux sujets), un peu sec, admiré pourtant par Mattheson (en 1739) à l'égal des chefs-d'œuvre de Hændel.

La pièce la plus intéressante de ces divers recueils est la sonate qui accompagne les 7 Suites de la seconde partie de la *Klavier-Uebung*. Ecrire une « sonate » pour clavier seul était une nouveauté. L'auteur s'exprime ainsi dans sa préface : « J'ai ajouté une sonate qui plaira de même aux amateurs. Pourquoi ne pourrait-on pas jouer de telles pièces sur le clavier comme sur les autres instruments? Il n'en est pas un seul qui, pour la richesse parfaite des ressources, puisse disputer la préséance au clavier. » Kuhnau semblait lire dans l'avenir en parlant ainsi. Cette sonate comprend quatre mouvements : un allegro, une fugue (de même mesure $\frac{4}{4}$ et de même *tempo*, en *si* ♭ majeur); un adagio de belle expression, à $\frac{3}{4}$, en *mi* ♭ majeur; un allegro à $\frac{3}{4}$, dans le ton du début. C'est une sonate d'église, conçue à la façon des pièces de Corelli moins le *basso per l'organo*, transportée sur le piano, et créant ainsi, après la Suite, une variété du genre. Le compositeur s'est manifestement appliqué à mettre un lien, en vue de l'unité de l'ensemble, entre les parties de son œuvre : le motif principal du premier mouvement fournit un contre-sujet à la fugue; un lien mélodique réunit aussi l'adagio et l'allegro. De plus, Kuhnau veut qu'après le dernier mouvement, on répète le premier, et ce *da capo* montre bien son désir d'arriver à l'équilibre et à la symétrie de la forme. Cette œuvre originale et importante eut un très vif succès; le recueil dont elle faisait partie eut trois nouvelles éditions (1695, 1603, 1726).

Encouragé par la faveur de ses contemporains, Kuhnau publia en 1696 un recueil de 7 sonates « à jouer sur le clavier ». On y observe un remarquable progrès, et un souci du plan qui rapproche Kuhnau des maîtres modernes. Le contrepoint et la fugue, caractéristiques de la sonate d'église, règnent encore dans ces pièces et n'y sont pas plus remarquables que dans les autres compositions similaires de l'époque; mais il y a moins de monotonie, plus de liberté d'invention, un sens musical élevé (on remarque, dans le 1[er] mouvement de la sonate 5, une belle période de 10

mesures), et un effort instinctif pour arriver, au moins par le choix des tonalités, à cette forme tripartite qui sera celle de la sonate classique. (Exemples : le second allegro de la sonate I; le *basso ostinato* de la chaconne de la sonate VI; et, plus expressément, le second *aria* de la sonate III.)

De rang inférieur au point de vue purement musical, mais originales, expressives, importantes comme forme première et réduite de la future symphonie à programme, sont les « sonates » que Kuhnau publia en 1700 et où il entreprit de raconter en musique des histoires tirées de la Bible. L'influence de la sonate religieuse se fait ici sentir d'une façon nouvelle, par le choix des sujets : *Gédéon sauveur d'Israël*; *Jacob chez Laban* (son amour pour Rachel, son mariage avec Lia); *Hiskias* (le malade qui recouvre la santé après avoir imploré Dieu); *Jacob mourant*; le *Combat de David et de Goliath*... On y trouve des formes très diverses : fugue et double fugue, récitatif, éléments empruntés à la toccata, à la danse, au choral. Les ressources instrumentales dont disposait le musicien pour suivre ces programmes étaient insuffisantes; Kuhnau avait d'ailleurs trop de sens critique pour se faire illusion sur le degré d'exactitude auquel peut atteindre le langage des sons : il comptait sur la complicité de l'exécutant et réclamait de lui une interprétation « favorable ». L'audace et le mérite de Kuhnau est d'avoir tenté, avec le « clavier » seul, ce que les artistes italiens de la fin du XVI[e] siècle avaient fait avec la polyphonie chorale et l'orchestre réunis. Ces sonates bibliques sont des oratorios pour pianistes. Kuhnau a un sentiment de la grandeur qui le met au-dessus des anciens compositeurs appliqués à reproduire le chant des oiseaux, à peindre une chasse au lièvre ou une bataille. C'est un précurseur de la « Tonmalerei » moderne, et il fait penser à d'excellents maîtres de second ordre : c'est le Félicien David du XVII[e] siècle.

Dans cette même région de Thuringe, durant la première moitié du XVIII[e] siècle, abondent les compositeurs organistes qui contribuèrent aux progrès de l'art instrumental en variant et assouplissant les formes traditionnelles, et qui nous rapprochent de plus en plus du maître génial dans les œuvres duquel tout s'ordonne et s'exalte; car

plusieurs d'entre eux furent les amis de J.-S. Bach (et de Hændel). Nous les nommons ici un peu par anticipation : Chr. Reichardt (1685-1775), organiste à Erfurt; Joh. Pet. Kellner (1705-1788), auteur de deux recueils de Suites pour clavier : le *Certamen musicum* (1739 et années suiv.) et le *Manipulus musices* (1753 et suiv.); Nikolaus Tischer (1707-1766), auteur de Suites nombreuses (*Divertissements, Galanteries, Concerts, Pensées musicales*), pour clavecin; Christian Petzold (1677-1733), claveciniste de la cour et organiste à Dresde, auteur de *Sonates enharmoniques* (où la modulation se fait par le changement de *do* ♯ en *ré* ♭, *sol* ♯ en *la* ♭, etc.); Christoph Graupner (1684-1760), élève de Kuhnau comme le précédent, auteur de 3 recueils de Suites pour clavecin, dont le dernier (Darmstadt, 1733) a pour titre : *les Quatre saisons de l'année ;* G. Gebel (1685-1750), organiste à Breslau...

Mais ces étoiles de grandeur inégale pâlissent, pour les yeux d'un musicien de notre temps, devant Hændel et surtout J.-S. Bach, auxquels nous arrivons comme aux cimes d'où la vue peut s'étendre sur tout le magnifique pays parcouru jusqu'ici.

G.-Fr. Hændel est, avec Bach, le plus grand compositeur de la première moitié du xviii[e] siècle. Sa musique instrumentale est inférieure à sa musique chorale et n'a pas la richesse éblouissante de celle de son grand contemporain : plus restreinte, plus rythmée, plus italienne d'inspiration et plus facilement intelligible à la moyenne du public, elle n'en a pas moins une puissance et une beauté de premier ordre. Nous ne pouvons d'ailleurs y voir l'expression complète du génie d'un maître qui fut un admirable improvisateur.

Les œuvres de Hændel pour orgue comprennent les six grandes fugues (1735) et vingt *concerts* réunis en quatre Recueils : le premier, contenant six concerts « pour le harpsichord ou l'orgue », parut en 1738; le 3e (même contenu) parut en 1760, après la mort de l'auteur. Ce sont les plus importants. Les compositions les plus belles dans le Recueil de 1738 sont les nos 1 en *sol* mineur, et 4 en *fa* majeur; dans celui de 1760, les concerts en *si b* majeur et *ré* mineur. Plusieurs de ces pièces (surtout dans les autres recueils) sont des arrangements. (Ainsi, le 3e mouvement du concert en *ré* mineur est à rapprocher du dernier mouvement du 6e concert pour hautbois et du Presto de la Suite pour clavier en *ré* mineur. Comme Bach, Hændel aimait les remaniements). — Les *Six Fugues or Voluntarys for the Organ or Harpsichord* ont été publiées à Londres (Walsh, en 1735). Hændel y apparaît comme le disciple de Kuhnau et de Krieger. Le style de ces fugues est plus vocal qu'instrumental; deux d'entre elles (en *sol*

mineur et *la* mineur) ont servi à former deux chœurs dans la première partie de l'oratorio *Israël*.

Les ouvrages de Hændel pour clavier, parus durant sa vie, sont les suivants : 1° *Suites de pièces pour le clavecin. Premier Volume. London, printed for the Autor*, 1720 (Rééditions en 1723, Amsterdam, et Londres, 1734). Les 8 Suites de ce recueil peuvent être partagées en 2 groupes : les n^os^ 1, 4, 5, 8, sont de caractère allemand, avec les 4 danses classiques et une Introduction; les autres ont le caractère italien. Dans les n^os^ 6 et 7, les deux premières danses sont remplacées par un andante et un allegro divisés en 3 parties, à la manière de Scarlatti. Hændel rapproche souvent la Suite de la Sonate. La Suite n° 4 commence par une fugue; les n^os^ 3 et 8, par un Prélude et une fugue; le n° 7 par une ouverture de forme française. Parmi les plus belles pièces, on peut citer la gigue de la Suite en *la* majeur, la fugue de la Suite en *fa* majeur, la fugue, l'allemande, l'air et le presto de la Fugue en *ré* mineur, la courante et l'air avec double de la Suite en *mi* majeur, l'ouverture, la courante, la sarabande, la gigue, la passacaille de la Suite en *sol* mineur. 2° *Suites de pièces pour le clavecin. Second Volume. London, Walsh*, 1733. 3° *Suites de pièces pour le clavecin. Third Collection. Id., ibid.*, sans date : ces deux publications n'ont pas été revues et contrôlées par l'auteur. L'art de la variation y est prépondérant, avec son caractère italien et sud-allemand. Là se trouve la célèbre chaconne avec ses 62 variations, soudées l'une à l'autre, écrites comme d'un seul jet, avec une facilité étonnante et d'un style élémentaire. Dans les autres pièces, l'influence de Durante et de Scarlatti est reconnaissable. Deux recueils publiés ultérieurement sont d'une authenticité douteuse. — Dans toutes ces œuvres brillent les qualités fondamentales du génie de Hændel : la grandeur du style, la clarté, la puissance improvisatrice, la netteté du rythme, le mouvement, la vie, et une sorte de détachement général.

Bien des raisons doivent faire mettre les compositions pour orgue au premier rang, dans la musique de J.-S. Bach. Le génie du grand musicien est comme incorporé à l'instrument. Tandis que l'art de l'orgue déclinait dans le Sud catholique, même avec les meilleurs héritiers de Frescobaldi — Froberger, Kerl, Muffat, Martini, — il avait rapidement progressé, depuis le début du XVII^e^ siècle, dans les Églises protestantes du Nord; par des créations éblouissantes, Bach fit de l'orgue l'instrument liturgique par excellence, non sans maintenir ses attaches avec l'art profane. C'est là qu'il atteignit à la maîtrise suprême grâce à laquelle il peut être placé sans hésitation bien au-dessus de Hændel et de tous les maîtres ultérieurs, au-dessus d'un Mozart et d'un Beethoven, lesquels n'ont pas écrit de

grandes œuvres pour orgue. Dans ces œuvres de pleine maturité, on s'est plu à reconnaître la fusion heureuse du génie allemand et du génie italien ; à un autre point de vue, elles ont un caractère mixte, étant à la fois techniques et expressives.

Bach a publié lui-même une partie de ses œuvres pour orgue et pour « clavier » sous le titre général et modeste de *Clavier-übung*, c'est-à-dire *Exercices de Clavier*, sans spécifier ce qui était pour l'orgue ou les instruments de la chambre. La distinction est nécessaire pour nous, qui opposons le piano à l'orgue, sans intermédiaire ; Bach ne précise pas, peut-être à dessein. La *pédale*, mentionnée dans le titre de certaines œuvres comme les Sonates et la Passacaille, ne saurait être toujours un critérium sûr, puisque le cembalo avec pédalier est un instrument de l'époque, tout comme le clavecin à deux claviers. C'est le style du maître, le goût et le sentiment du lecteur qui doivent faire le départ, habituellement facile.

Loin d'être un révolutionnaire, Bach cède à toutes les tendances de son temps et concentre en lui la somme de l'art connu de ses contemporains. Il s'assimile d'abord les traditions et toute la technique des compositeurs de son pays : Pachelbel, qui eut des relations avec plusieurs membres de sa famille et dont les œuvres créèrent l'atmosphère musicale de son enfance ; Böhm, qu'il connut à Lunebourg ; Reincken et Lübeck, qu'il entendit à Hambourg, et tous les grands maîtres germaniques : Schütz, Kuhnau, Scheidt, Schein, Buxtehude. Pendant son séjour à Weimar, il s'ouvrit — avec quelle indulgence ! — à l'art italien, aux œuvres de Vivaldi, de Legrenzi, de Corelli, d'Albinoni, de Frescobaldi. Les pièces de compositeurs italiens (Aresti, Battiferri, B. Marcello, Pollaroli), qui figurent dans les recueils de ses élèves, lui furent sans doute familières. Si les compositions de Vivaldi pour le violon, jadis si estimées, ne sont pas tombées dans l'oubli, c'est grâce à J.-S. Bach, qui en a transcrit seize pour clavier, une pour quatre claviers, et quatre pour orgue. On comprend peu, d'ailleurs, ce qui put l'attirer vers ces œuvres si pauvres, si éloignées de ses habitudes d'esprit, où les quatre violons sonnent ordinairement à l'unisson ou en tierces doublées, sans

indépendance (cf., dans le vol. 38 de l'édit. de la Bach-Gesellschaft, le concerto n° 2, avec le texte original de Vivaldi donné à l'appendice). Walther avait déjà arrangé pour l'orgue les concertos d'Albinoni, Manzia, Gentili, Torelli, Taglietti, Gregori; les Italiens étaient à la mode : Bach suivit la mode, docilement et modestement. Pour Leipzig, il *copie* une messe à six voix de Palestrina, une autre messe de Lotti, un magnificat de Caldara. On a encore, copiés de sa main, quatre messes, un Magnificat, trois Sanctus, deux Kyrie; et on se demande comment un tel génie eut la patience ou la simplicité de s'abaisser soit à de telles besognes, soit à de telles compositions!

L'école viennoise l'intéressa et l'amusa autant que les autres; la fugue dont le thème est *all' imitatio della gallina Cucca* (fin de la sonate en *ut* majeur ) montre qu'il connaissait les fantaisies descriptives d'un Kerl et d'un Murschauser, comme il connaissait Frescobaldi et Froberger; il a écrit des fugues sautillantes (*Tutta da Salti*) dans le goût de Kerl et de Poglietti. D'autre part, il eut beaucoup de goût pour l'art français qui avait pénétré les petites cours allemandes : il copia de sa propre main une suite de Grigny, l'organiste de Reims, une autre de Dieupart, comme l'attestent les recueils de ses élèves; Marchand, Nivers, d'Anglebert, Clairembault, Dandrieu, Charpentier, Le Bègue, le Roux, lui plurent et arrêtèrent son attention. Et cependant, nul ne donne, plus que J.-S. Bach, l'impression de la libre fantaisie, celle du génie qui se meut dans le monde des sons avec la parfaite aisance et la joie de la création spontanée!

Ses œuvres pour orgue comprennent les préludes et fugues, les chorals, les fantaisies, les toccatas, la passacaille. Elles forment neuf volumes dans l'édition de la Neue Bachgesellschaft (pour l'usage pratique), contre douze consacrés à la musique pour clavecin.

Bach a diversifié la fugue comme tous les autres genres. Signalons d'abord les deux recueils de 3 Préludes et fugues et de 8 petits préludes et fugues. De la fugue en *ut* mineur, sur un thème de Legrenzi (*elaboratum cum subjecto pedaliter* par J.-S. Bach), on pourrait dire, comme de la Symphonie en *ut* mineur de Beethoven, que « c'est ainsi que frappe le Destin », quand il avertit l'homme. L'admirable fugue

en *ut* mineur est expressive, pathétique même et dramatique, avec un sujet dont la forme, sans les silences qui séparent les membres de phrase, rappellerait le style sec et un peu « pianistique » de l'ancienne toccata. La fugue en *sol* majeur, avec son thème sautillant et léger, en rythme de gigue (mesure $\frac{12}{8}$), et ses oppositions en écho de *forte* et *piano*, est à la fois magistrale et charmante. La fugue en *si* mineur est « élaborée » sur un thème de Legrenzi. L'*Alla-breve* en *ré* majeur est un chef-d'œuvre de musique pure, mais tout imprégné d'italianisme (vol. XXXVIII de la grande édition de la Bach G.). — Dans le recueil des six préludes et fugues (1re suite), le Prélude 1, le thème de la fugue 2, par leur simplicité raffinée, les préludes 3 et 6 par leur hardiesse impatiente, leur élan, sont caractéristiques de la manière de Bach. Le Prélude en forme de *Fantaisie* et la fugue n° 7 (2e suite) conservés par le célèbre élève du maître, J. L. Krebs, sont parmi les chefs-d'œuvre les plus beaux de la série. Le Prélude de la fugue n° 8 a la forme agile et abstraite de la toccata. La fugue n° 9 est l'arrangement, pour orgue, d'une fugue qui figure (avec un autre prélude) dans les œuvres pour violon. Le Prélude (toccata) n° 10 est supérieur par son étendue et par son éclat à la fugue qui le suit. Le prélude *vivace* et la fugue n° 11 sont d'admirables chefs-d'œuvre de verve et de mouvement dans la création du beau musical; de même, la fugue souriante n° 12 et la fantaisie qui lui sert de prélude. Nous signalerons encore : les prélude et fugue n° 13, où réapparaît une formidable puissance de souveraine improvisation; le grandiose prélude (fantaisie?) de la fugue 14; la fugue 18, dont le sujet est une double ligne chromatique à directions divergentes... Des trois toccatas qui suivent ces deux recueils, la 1re (où l'on remarque un solo de 19 mesures, en doubles et triples croches, à la pédale!) et la 3e sont suivis d'une fugue, et peuvent donc être assimilés à des préludes. — L'admirable *Passacaglia* en *ut* mineur est pour *Cembalo ossia organo* (avec pédale). La fugue en *la* mineur (précédée d'une suite d'accords en 10 mesures prenant le titre de *Fantaisie*) est tirée du Traité de Clavier et d'orgue publié en 1754 par Joh. Andr. Bach, et a le cachet italien. — La fugue en *la* mineur, œuvre gigantesque — 198 mesures! — objet d'admiration sans limites, est, selon le mot de Spitta, une sorte de *Perpetuum mobile*; plus des deux tiers de la composition sont tirés du sujet (6 mesures).

Nous devons nous arrêter à cette place forte à la fois redoutable et très belle de l'art de Bach : la fugue.

Les compositeurs du xvie siècle, bénéficiant de la technique longuement élaborée par leurs prédécesseurs, étaient arrivés jusqu'au seuil de la fugue. Ils avaient le mot (*fugue* est pour eux identique à *ricercar*, assimilation qui persiste au xviie siècle dans les œuvres de Frescobaldi); ils n'avaient pas encore la chose, telle qu'on l'enseigne aujourd'hui :

mais ils en étaient tout près. C'était pour eux un jeu d'exposer d'abord un motif, puis, sous forme de canon, de lui donner une « réponse » par une imitation à la quinte supérieure (ou à son renversement inférieur, la quarte), appelée « dominante » à partir de 1600, et de le soumettre à toutes les disciplines du contrepoint. A ce type d'imitation allant de la tonique à la dominante (ou inversement) et reproduisant ensuite cette construction une octave plus haut tandis que les parties entrées les premières continuent à chanter, ils avaient été amenés par la théorie musicale du moyen âge; cette théorie, au lieu d'adopter la superposition des tétracordes, constituait le système divisant l'octave en deux parties séparées par la quinte de tonique (*ré-la-ré* pour le mode dorien, *mi si-mi* pour le phrygien, *fa-do-fa* pour le lydien, *sol-ré-sol* pour le mixolydien, etc.), division qui impliquait un sentiment étranger aux Anciens : celui de la tonalité. Ils y avaient été amenés aussi, en un temps où la musique vocale régnait en souveraine, par la différence naturelle des registres où se meuvent les quatre voix humaines qui étaient et devaient rester la base de toute composition : (par ordre de hauteur), basse et ténor pour les hommes; alto et soprano pour les femmes. Il est certain qu'un motif étant exposé par une basse, le ténor le reprend facilement à la quinte supérieure, l'alto à l'octave de la basse, et le soprano à la quinte de l'alto.
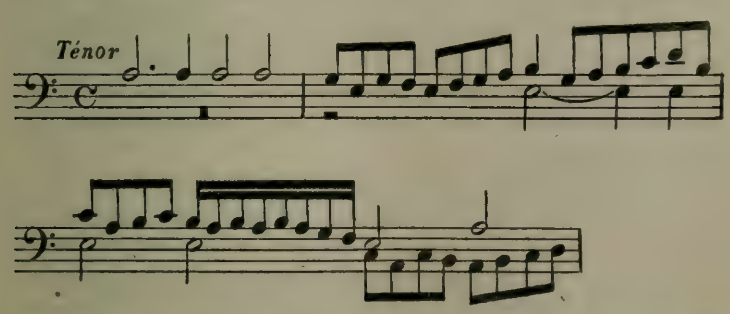
Que leur manquait-il pour arriver à cette belle construction d'ensemble qui est la synthèse et comme le chef-d'œuvre de la technique : la fugue? d'abord, l'unité, l'art de concentrer tout l'intérêt d'une composition sur une seule et même idée régnant d'un bout à l'autre du travail, et fournissant aussi, par ses éléments mélodiques ou rythmiques, la matière des parties accessoires. Cette grave lacune semble due à l'habitude d'écrire sur des textes littéraires. Il y avait nécessairement dans les paroles d'un motet, d'un madrigal ou d'un ricercar, des idées différentes; et toutes les fois qu'une idée nouvelle était exprimée par le littérateur, le musicien trouvait tout naturel d'introduire, lui aussi, un thème nouveau : de telle sorte que dans les œuvres du XVI[e] siècle, habituellement, on trouve une suite d'idées traitées en fugue, mais pas de fugue réelle.

Un des premiers progrès importants fut d'organiser une œuvre entière avec les imitations et le traitement d'un motif unique. Il ne pouvait avoir lieu, pour la raison qui vient d'être indiquée, que dans une pièce écrite pour les instruments. Orazio Vecchi en avait donné un exemple dans la *Fantaisie* (1595) à 4 voix, construite sur ce thème en dorien



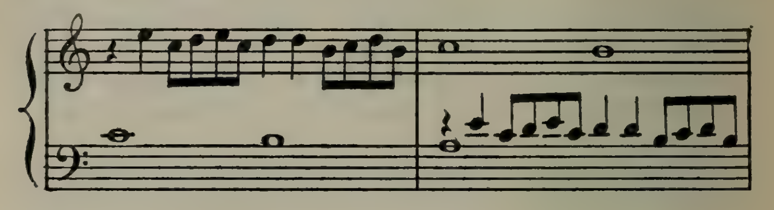
exposé d'abord (à la quinte de tonique) par le soprano, puis à la quinte inférieure, ensuite à l'octave du soprano, enfin à la quinte inférieure de cette octave. Ce motif est développé durant 56 mesures avec l'emploi des noires ; il y a ensuite une imitation par allongement de durées (𝅝𝅝 au lieu de 𝅘𝅥) combinée avec les valeurs initiales durant 30 mesures ; une imitation encore par allongement (𝅗𝅥 au lieu de 𝅘𝅥) est combinée avec le renversement du thème, durant 20 mesures.

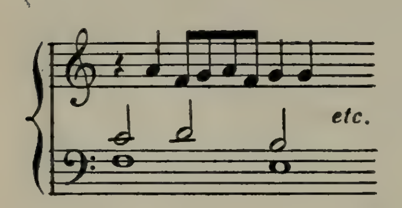
Un ricercar de Giov. Gabrieli, ayant la même date (1595), témoignait d'un second progrès : c'est l'emploi des épisodes, ou des « divertissements », c'est-à-dire l'apparition d'idées nouvelles (tenant une place plus ou moins importante selon la fantaisie du compositeur), mais tirées de la structure mélodique ou rythmique du thème principal. Le *sujet* du ricercar de Gabrieli, exposé par le ténor, imité par la basse, est celui-ci :




Après l'imitation du sujet par les 4 voix — ce qui est

une « exposition » de fugue, — apparaît ce divertissement aimable et léger :





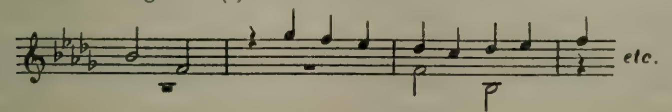

Ce divertissement reparaît plusieurs fois; il est soumis, lui aussi, à la périodicité, si bien que l'ensemble de la pièce donne l'impression d'une œuvre construite sur deux idées principales.

Avec J.-S. Bach, la technique, et, par surcroît, l'expression, atteignent à un degré de maîtrise qui n'a pas été dépassé. Les fugues du *Clavecin bien tempéré* comprennent deux parties : la première parut en 1726; la seconde est de 1740-1744. Elles furent éditées en 1800, à Zurich, chez Nægeli. Leur principe est l'*égalisation* des notes diésées et des notes bémolisées (*tempérament*), c'est-à-dire que la valeur du demi-ton chromatique, $\sqrt[12]{2}$, est prise comme formule fondamentale de l'échelle. En même temps qu'elles marquent le point d'aboutissement d'un très long travail des deux siècles antérieurs, ces fugues ont deux qualités musicales très importantes : l'expression et, par suite, la variété.

Ces deux qualités apparaissent tout d'abord dans ce qui est capital pour la construction d'une telle œuvre : le choix des *sujets*. La fugue n'est pas seulement un travail d'école, un chef-d'œuvre du pédantisme dont la matière est un thème indifférent par lui-même, pouvant être fourni par un chat qui se promène sur les touches d'un clavier,

mais, grâce à J.-S. Bach, une œuvre réellement musicale, c'est-à-dire expressive : elle a pour base une idée, une formule chargée de sens tout comme s'il s'agissait de ce que nous appelons un « morceau de genre ». Le sujet, dans une fugue de Bach, est presque toujours caractérisé : il a une physionomie propre ; il est quelqu'un ; et toutes les fois qu'il reparaît, l'exécutant n'a nul besoin de le faire remarquer à l'aide d'un *forte* spécial (usage que R. Westphal et H. Riemann ont considéré avec raison comme barbare). Il a toute la diversité que le sentiment et la fantaisie peuvent donner au discours : c'est tantôt un madrigal aimable et gracieux (I, 1, 2), une tyrolienne que le compositeur a peut-être entendue dans quelque forêt germanique (I, 3), une grave méditation (I, 4), une énergique et impérieuse manifestation de la volonté (I, 5,10), une danse (I, 11, 15), une rêverie mélancolique (I, 12), un thème funèbre (I, 18), une aspiration douloureuse et angoissée vers un but idéal (I, 22), un récit de ballade (I, 16), une chanson d'un lyrisme calme et d'intensité moyenne, un jeu, etc. Rares sont les sujets qu'on ne pourrait pas caractériser de façon analogue.

Même variété dans la structure rythmique. Quelle est l'étendue du sujet dans les fugues du *Clavecin bien tempéré*? on ne saurait le dire dans tous les cas, car le sujet ne finit pas toujours là où commence l'imitation ou entrée de la deuxième voix, et il peut n'avoir pas pour point terminus une note longue. Les éditions usuelles où la diérèse n'est pas employée quand il le faudrait (♪♫♫ au lieu de ♫♫ par exemple) rendent cette analyse particulièrement délicate. Le sujet de la fugue XXII est une admirable période expressive ne prenant fin qu'à la mesure 18. Par contre, celui de la fugue en *ut* dièze majeur (II) tient en quatre notes formant une seule mesure. La plupart des sujets ont d'abord des notes de valeur longue, le contraste des valeurs brèves étant amené par un progrès naturel dans la suite de la composition ; la fugue en *ré* mineur au contraire (II) débute par quatre triolets en doubles croches suivis de croches simples. Il y a des sujets commençant sur le temps fort de la mesure (rythme *thétique*) et des sujets *acéphales* (un soupir au début, puis une anacrouse dans l'intérieur de la mesure). Les deux formes de rythmes sont parfois associées. La fugue 22 (I) débute ainsi :



Cette césure sur le 1er temps de la 2e mesure donne aux deux blanches qui précèdent la valeur d'un épiphonème (exclamation). C'est quelque chose d'analogue à une phrase littéraire commençant ainsi : *Hélas !...* Il arrive que le sujet est formé de deux épiphonèmes un peu plus développés (I, 16). Il y a des sujets qui restent dans l'harmonie indiquée par la tonique ; d'autres qui modulent. En somme, l'idée d'un cadre scolastique uniforme est tout de suite exclue ; une libre fantaisie varie constamment le rythme et le sens du sujet.

La *réponse* (*Comes*, *Risposta*, *Conseguente*, *Gefæhrte*) est la reproduction du sujet à la dominante, à moins que le sujet ne soit lui-même à la dominante, auquel cas la réponse se fait à la 4te ; ce qui, avec l'ancienne terminologie, s'exprimerait ainsi : un sujet en mode plagal a une réponse en mode authentique ; un sujet en mode authentique a une réponse en mode plagal. Bach *répond* quelquefois à la quarte (ex. : fugue en *sol* ♯ mineur, I, sauf la première note). Il prend certaines libertés. Au sujet *etc.* (fugue en *sol* majeur, III), il répond ainsi :


*etc.* ; et au sujet *etc.* il


répond (I) par *etc.*

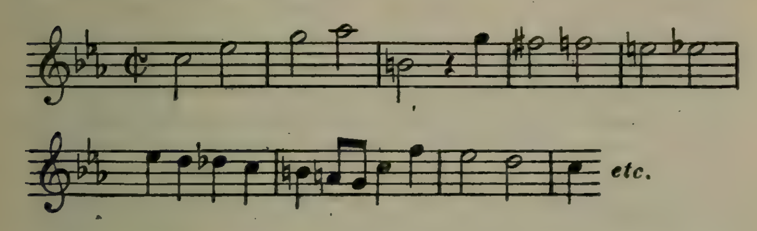
L'exactitude rigoureuse de la *réponse* présente d'ailleurs, en musique, de grosses difficultés.

La fugue a des *épisodes* ou *divertissements* qui, selon l'ancienne conception du genre, interrompaient le travail un peu sévère de l'écriture pour y introduire agrément et variété. D'après la règle commune, ils devaient être tirés du contre-sujet (mélodie accompagnant la réponse) et former un contraste avec le sujet. Bach en use très librement : tantôt, ses épisodes ne présentent aucun contraste avec l'idée initiale, et ne sont pas, à proprement parler, des « divertissements », l'ensemble de la fugue ayant un caractère lyrique tel, que l'unité de l'idée et de l'expression ne saurait être brisée (fugues en *ut* majeur, ut ♯ mineur, *mi* ♭ mineur, *fa* majeur, *la* majeur, *la* mineur, I ; *ré* majeur, *mi* majeur, *mi* ♭ majeur, *mi* ♭ mineur, II) ; tantôt l'épisode est tiré du sujet (fugues en *ut* mineur, *ré* mineur, *la* majeur, *si* mineur, I ; *ut* majeur, *ré* mineur, *fa* mineur, *fa* ♯ mineur, *sol* majeur, II) ; tantôt le sujet et le contre-sujet concourent à former les épisodes (fugues en *la* majeur, I ; en *la* mineur et *si* ♭ majeur, II) ; tantôt l'épisode est vaguement tiré du contre-sujet (fugues en *ut* ♯ majeur, *mi* majeur, *fa* mineur, I ; *sol* mineur et *la* majeur, II) ; tantôt les épisodes sont indépendants du sujet et du contre-sujet et intro-

duisent dans la composition un élément tout nouveau (fugues en *ré* majeur, *fa* ♯ majeur, *sol* majeur, I; *fa* ♯ majeur, II) et ont une aisance, une grâce, une clarté peu habituelles à la fugue (fugues en *ré* majeur, en *sol* majeur, I).

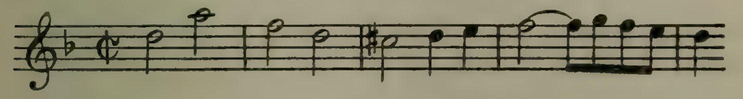
Le texte authentique, auparavant défiguré par de nombreuses inexactitudes, du *Clavecin bien tempéré* a été donné en 1864 par la *Bachgeselschaft* (vol. XIV).

L'*Offrande musicale*, écrite en 1747, est une fantaisie en style fugué sur un sujet (*thema regium*), un travail de circonstance improvisé d'abord par un courtisan, retouché ensuite par un maître. Voici le thème que Frédéric le Grand avait fourni à Bach :




L'exemplaire original de l'*Offrande* est à la Bibl. du collège de Joachimsthal, à Berlin. La seconde partie contient le morceau capital de l'ensemble, une fugue (intitulée *Ricercar*), d'écriture très serrée, mais dépourvue de la poésie et de l'*expression* qu'on trouve dans les autres recueils. — L'ensemble n'a pas de plan arrêté; c'est une très belle œuvre d'art au point de vue technique, mais une sorte de gageure où prédomine l'esprit pédantesque des vieilles écoles.

L'*Art de la fugue* fut écrit en 1749, retouché en 1750. L'autographe est à la Bibliothèque de Berlin. C'est un recueil de quinze fugues et quatre canons avec le titre général de « Contrepoints » sur le sujet suivant :



Bach, faisant œuvre de théoricien qui poursuit une démonstration, y a donné des exemples de tous les traitements qu'on peut imposer à un thème donné. Les quatre dernières fugues se groupent deux à deux; et dans chaque groupe (l'un à 4 parties, l'autre à 3), la seconde fugue est, note pour note, l'inverse de la première. Ainsi, le sujet exposé par le premier clavecin est




et celui du second :




Les chorals de Bach ne sont pas moins importants que ses fugues; toute sa musique instrumentale est un monde éblouissant!

Il y a quatre recueils de chorals. Le premier recueil est celui de l'*Orgelbüchlein* (Petit livre d'orgue) formé par Bach lorsqu'il était maître de chapelle à Cœthen, dans les années 1717-1723. Les pièces y sont présentées dans l'ordre que détermine l'année liturgique. Le titre de l'autographe annonce que le recueil apprendra aux organistes l'art de traiter et « développer des chorals de tout ordre »... Les formules de ce genre sont dans l'esprit des anciennes publications; il n'en faut pas conclure que Bach a voulu faire œuvre « pédagogique » en s'adressant à des élèves. L'Orgelbüchlein contient 46 pièces brèves, de 12 à 20 mesures chacune (sauf *Christ ist erstanden*, qui en a une soixantaine). Au point de vue technique, on y trouve certainement un art consommé; le choral protestant se prête d'ailleurs beaucoup mieux que la mélodie grégorienne au contrepoint fleuri à 4 parties; mais ces végétations musicales un peu exubérantes écrasent le thème, ou lui enlèvent trop de sa sérénité religieuse. — Cette observation peut s'appliquer au recueil des *Six chorals de diverses sortes pour jouer en manière de prélude sur un orgue à 2 claviers avec pédale, etc.*, connus sous le nom de leur premier éditeur Schübler (1747-1749), empruntés à diverses cantates, et d'un intérêt secondaire. — Le 3e recueil comprend 18 chorals, parfois en 2 versions, présentés quelquefois sous la rubrique « Fantaisie », ou « Trio ». Le cantus firmus ou choral proprement dit est tantôt au soprano, tantôt au ténor, tantôt à la pédale. — Le 4e recueil comprend les pièces contenues dans la 3e partie de la *Clavierübung* : Prélude de proportions grandioses, puis 21 chorals dont la plupart en double version, 4 petits duos et une grande fugue en *mi* ♭ à 5 voix. Quelques pièces sont écrites « manualiter », simplement pour clavier. Le choral *Aus tiefer Noth* (version I) a une double pédale.

Les six Sonates « pour deux claviers et pédale » sont à trois mouvements, un *largo* ou *adagio* encadré par deux *allegro*; chacune d'elles est écrite dans une tonalité unique. M. Schweitzer, les appréciant au double point de vue de la valeur esthétique et de l'exécution, cite le mot de Forkel : « On ne saurait assez parler de leur beauté »; il ajoute : « Elles sont vraiment hérissées de difficultés et exigent une

telle assurance, une telle indépendance des pieds et des mains, que quiconque s'en est rendu maître n'a plus rien à désirer au point de vue de la virtuosité. »

Vivaldi avait écrit ses concertos pour deux violons obligés, deux violons, deux violes, violoncelle, basse (*violone*) et cembalo. En « accommodant » ce petit orchestre à cordes aux deux claviers et au pédalier de l'orgue, Bach suit de très près le texte, sans souci de faire œuvre personnelle. Nous n'avons pas, il est vrai, tous les documents originaux permettant la comparaison ; mais, d'après les textes (publiés en supplément au tome 38 de l'édition de la Bachgeselschaft), il ressemble à un arrangeur moderne qui transcrirait pour piano une petite partition d'Adam ou de Bellini.

Aux sonates, peut être adjoint le *trio* en *ré* mineur, qui, présenté dans une ancienne version comme « Prélude de choral pour orgue à 2 claviers et pédales », associe en contrepoint 3 parties indépendantes, de façon continue, sans imitation de l'une par l'autre (même vol.). — La composition en quatre parties publiée sous le titre général de *Pastorale*, paraît être une suite pour orgue, formée d'un Prélude gracieux (écrit dans le ton lydien, *fa* ♮ majeur, ayant seul le caractère pastoral), d'une Allemande, d'un Air et d'une Gigue.

Un autre chef-d'œuvre est la *Canzone* en *ré* mineur, d'une expression pénétrante, qu'accentue le contre-sujet chromatique du thème principal, et la reprise de ce thème, dans la seconde partie, avec diminution des valeurs et altération mélodique. — L'*aria* avec 30 variations (œuvre de 1742 environ) pour « clavicimbel » avec 2 manuels, peut être rattaché, comme les variations sur la passacaille en *ré* mineur, à l'art des Sweelinck, des Fischer et des Pachelbel. La passacaille est, dans les œuvres d'orgue, le pendant de l'étonnante et classique Chaconne pour violon seul.

Parmi les Fantaisies, nous citerons : la *Fantasia con imitazione* en *si* mineur; la Fantaisie et fugue en *la* mineur, œuvre vive, ardente, où bouillonne le génie de Bach ; la Fantaisie en *ut* majeur, d'un tout autre caractère, calme d'allure, et plus dans le style des vieux maîtres. La Fantaisie en *ut* majeur, chef-d'œuvre de la période de maturité, est chargée d'ornements et d'agréments comme une pièce pour clavecin. La Fantaisie suivante, en *sol* majeur, est encore, dans la 1re et la 3e partie, une image de la puissance d'improvisation de Bach. (Vol. XXXVIII de la grande Édit.)

C'est surtout pendant son séjour à la petite cour de Cœthen (1717-1723) que, libre de fonctions religieuses, et n'ayant à travailler que pour le prince Léopold, Bach écrivit pour le clavier (de la chambre, et non de l'église). Les compositions de cet ordre ont la même richesse d'invention créatrice que les œuvres pour orgue. Elles comprennent, au premier rang, les Concertos, les Préludes et Fugues, les Suites, les Inventions, les Symphonies, les Toccates ;

il n'en est guère où on ne reconnaisse la griffe du lion.

A l'ensemble d'un recueil commencé en 1723, dédié aux « amateurs » et à « ceux qui veulent apprendre », et qui peut être rangé parmi les plus facilement assimilables du maître, Bach a donné le titre suivant :

*Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Claviers, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht allein mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.*

Guide honnête des amateurs du Clavier et particulièrement de ceux qui ont le désir d'en acquérir la science, indiquant très clairement comment on peut apprendre non seulement à jouer purement, à 2 voix, mais, par des progrès successifs, à traiter correctement et bien trois parties obligées, à les développer, surtout à jouer en *chantant* sur le clavier, et enfin à arriver à un fort avant-goût de la composition.

(Préface, Édit. de la B. G., III.)

Le dessein d'apprendre à phraser et à *chanter* sur le clavier montre que Bach songeait à une exécution sur le *Clavicorde*, spécialement pratiqué en Allemagne pour l'enseignement, et qui seul permettait quelques nuances (tandis que le clavecin et le clavicimbalo avaient des sons secs et durs). Dans le titre qui vient d'être reproduit, Ph. Spitta (I, p. 665-6) voit une nouvelle preuve des habitudes *pédagogiques* de J.-S. Bach. Ce programme d'enseignement lui apparaît comme une application à l'art musical des trois parties de la Rhétorique classique : invention, disposition, élocution... Ce titre n'est en réalité qu'une des formules employées par Bach, par ses prédécesseurs et par ses contemporains, pour recommander une publication nouvelle. (Cf., pour ne citer que cet exemple, la préface du Magnificat de notre Titelouze.) Si, d'ailleurs, il s'agissait de transformer des amateurs en virtuoses et en compositeurs, l'intention serait étrange, et le but manqué. Ce qu'il faut retenir, et ce qui est confirmé par bien d'autres témoignages, c'est cette sorte de simplicité ingénue avec laquelle Bach parle de son art ; il le croit facilement accessible à ceux qui ont *du goût* pour la musique !

Les *Suites*, dans lesquelles Bach a fait pénétrer un flot d'imagination débordante et de grande musique, comprennent : six Suites françaises, six Suites anglaises, et six Partitas (Suites de plus d'ampleur que les autres, désignées parfois sous le nom de *Suites allemandes*) ; trois petites Suites, plus la petite Suite en *fa*. Le style en

est tour à tour austère, un peu sec, scolatisque, souriant, délicieux, plein de grâce. Des quatre danses qui originairement constituaient le genre, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue (cadre que le Maître modifie librement), la première est celle que Bach traite le plus volontiers sans donner l'impression d'un rythme de danse. Les quatre Sonates, conservées par des copies d'élèves, et de valeur inférieure, sont des Suites avec une Introduction. Parmi les sept Toccates que nous possédons, les deux qui furent probablement écrites pendant la période de Cœthen sont des œuvres monumentales « ne pouvant être mieux comparées qu'aux dernières sonates de Beethoven ». — Huit Fantaisies nous sont parvenues ; la Fantaisie chromatique (achevée d'écrire aux environs de 1730) a une fugue gigantesque particulièrement célèbre. Ces divers genres de composition sont souvent très voisins l'un de l'autre. En somme, la forme la plus familière à Bach, celle qui est le fondement de son langage, est la fugue (il en a écrit 65, sans compter celles du *Clavecin bien tempéré*) ou le *fugato* ; mais partout règne une fantaisie géniale, une liberté souveraine — malgré l'éblouissante technique — de la pensée musicale ! — Le *Clavierbüchlein* pour Wilhelm Friedman, le fils aîné et préféré de Bach, et celui (1722-1725) d'Anna Magdalena, femme du grand compositeur, sont des sources importantes pour compléter l'étude des grandes et des petites œuvres de Bach.

Six *Partitas* sont contenues dans la 1re partie de la *Clavierübung* (1re éd., 1726-30). Outre les danses traditionnelles du genre, on y trouve des pièces intitulées *Prélude*, *Ouverture*, *Fantaisie*, *Aria*, *Toccata*. La *Clavierübung* (2e partie) renferme un Concerto de style simple, et une *Partita* formée d'une *Ouverture*, de 2 gavottes, de deux passepieds, d'une Sarabaude, de deux bourrées, et d'un Écho.

## Bibliographie.

Des pièces de Frescobaldi sont éparses dans les Anthologies de MÉREAUX et de FARRENC, citées plus haut, dans l'*Alte Claviermusik* de PAUER, dans *Les maîtres du Clavecin* de L. KŒHLER. On trouve aussi, dans ces recueils, des pièces de la plupart des autres compositeurs, italiens et allemands. — PH. SPITTA : *Compositions pour orgue de Buxtehude* (édition critique, 2 vol., 1876-78. Un choix d'œuvres de Buxtehude est donné dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. XIV, 1904). — RITTER, dans sa *Geschichte des Orgelspiels* (2e vol., 1884) donne des œuvres choisies de tous les organistes allemands et de Sweelinck. — Dans les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* (1894-7), H. RIETSCH et G. ADLER ont réédité le florilegium de *Muffat*, les pièces pour orgue et pour clavier de *Froberger*. — Diverses éditions d'ensemble de *Hændel* ont été entreprises (en 1786 par ARNOLD à Londres ; par MACFARREN, en 1843) ; la meilleure est celle de la *Hændel Gesellschaft*, fondée à Leipzig en 1856 par CHRYSANDER.

Sur *J.-S. Bach*, l'ouvrage capital est encore la Biographie, en 2 vol., de PH. SPITTA (Leipzig, 1873). On y trouve, avec une étude complète de la dynastie *Bach*, une analyse des œuvres et une appréciation des grands

organistes allemands qui ont précédé *Jean-Sébastien.* — Sur le *Clavecin bien tempéré*, et les fugues, on peut consulter, outre les Traités généraux sur le contrepoint : HAUPTMANN, *Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge* (1841) et *Einige Regeln zur Richtigen Beantwortung des Fugenthemas*; HUGO RIEMANN : *Katechismus der Fugencomposition.* Parmi les nombreuses publications relatives au même objet, nous citerons (à titre de curiosité) celle du pianiste russe JULIUS V. MELGUNOW, qui a édité un choix de préludes et fugues de J.-S. Bach, scandés d'après le système de R. Westphal.

M. MAX SCHNEIDER, élève de Riemann et de Kretzschmar, a publié les répertoires suivants : *Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann-Sebastian Bach* (dans l'annuaire *Bachjahrbuch*, 1905); *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten und der geschrieben im Handel gewesenen Werke von Joh.-Seb. Bach* (ibid. 1906); et *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach* (I, ibid. 1907). Ce *Jahrbuch* est l'organe de la *Neue Bachgesellschaft*, fondée à Leipzig en 1903, propriétaire à Eisenach de la maison natale de Bach où est organisé un musée, et organisatrice des Solennités musicales en l'honneur de Bach à Berlin en 1901, à Leipzig en 1904, à Eisenach en 1907, à Chemnitz en 1908 (Programmes importants, par A. HEUSS). Des sociétés similaires ayant pour objet l'étude de la musique de J.-S. Bach existent à Berlin, à Kœnigsberg. Celle de Londres, fondée en 1849, s'est dissoute en 1870.

# CHAPITRE XL

## LA SONATE POUR VIOLON

Indétermination primitive des genres. Adoption et sens du mot *sonate*. — La parenté des motifs et le rythme; des mouvements. — Les compositeurs italiens et les premières sonates pour violon. — Corelli et l'école romaine du violon. — Les grands Maîtres; les luthiers italiens. — La sonate pour violon solo en Allemagne. — La musique instrumentale en France : la viole et le violon. — Les violons et la musique du roi au XVIIe siècle. Technique des violonistes sous Louis XIII, — Jean-Baptiste Anet. — Les Concerts spirituels. — La sonate française dans la première moitié du XVIIIe siècle. — La Biber et les virtuoses allemands. — Les sonates de Purcell en Angleterre.

L'histoire des progrès de la Sonate comprend les phases suivantes : l'abandon des formes rigoureuses de la polyphonie qui vont être remplacées peu à peu par un style plus libre; la substitution de la Sonate proprement dite à la *Canzone* et à la Suite, et celle des instruments à cordes, particulièrement du violon, aux instruments à vent; la distinction entre la Sonate d'Église, solennelle, aimant le style fugué et l'orgue, et la Sonate de la chambre, soumise à l'influence de la chanson et de la danse, employant le *cembalo*; l'adoption d'une forme qui, aux motifs juxtaposés, fait succéder une série de motifs apparentés ou formant contraste par le rythme et le mouvement, suivant un plan méthodique; enfin, quand la Sonate est devenue un organisme indépendant, le passage de l'expression générale et purement musicale à l'expression individuelle, aussi intense mais beaucoup plus riche que le chant primitif.

Chez les **Italiens**, le genre a mis très longtemps à se

constituer. Au XVIII[e] siècle, DURANTE écrivait encore des « Sonates » composées simplement d'un *Studio* (en forme de Rondo) et d'un *Divertimento* (ayant *ad libit.* la coupe AA'B, AA BB, ABC). Les Sonates du P. MARTINI se composent d'un Prélude, d'un Allegro qui est une fugue, puis d'une Sarabande (ou d'une sicilienne, ou d'un adagio, ou d'un « grave »), puis d'une Courante (ou d'un balletto, ou d'une allemande, ou d'un aria), enfin d'un Allegro (ou d'un aria avec variations, ou encore d'une gigue, d'un menuet, ou d'une gavotte). On voit le caractère complexe d'une telle construction. La Sonate a été le lieu de concentration, un peu confus d'abord, de toutes les formes du contrepoint et de la monodie accompagnée, de la chanson et de la danse.

C'est ce que n'indiquent pas suffisamment certaines définitions anciennes, beaucoup trop générales. PRÆTORIUS (3[e] partie de son *Syntagma musicum*, 1619) dit : « Le mot *sonate*, de *sonando*, indique une musique pour les instruments, et non pour les voix ; on en trouve de beaux exemples dans les œuvres de Gabrieli et d'autres auteurs ; à mon avis, il y a la différence suivante : la sonate a un caractère grave et pompeux, comme le motet ; les chansons ont beaucoup de notes noires, vives et rapides ». — Le Cantor allemand DANIEL SPEER (XVII[e] s.) indique aussi cette allure majestueuse : « Comme la symphonie, la sonate doit être jouée lentement, avec gravité ». Ils semblent ne connaître que la « sonate » ou « symphonie » qui sert d'introduction à un chœur ou d'ouverture à un opéra. C'est bien ce que dit NIEDT (théoricien-compositeur né à Iéna en 1672) dans son Manuel d'introduction à la musique (1721) : « La sonate est un morceau pour instruments, joué avant que les voix des chanteurs fassent leur entrée ; c'est une manière de prélude ». Plus exact est J.-G. WALTER (né à Erfurt en 1684, ami et parent de J.-S. Bach, lexicographe musical et organiste) : « *Sonata*, de *Sonare* : pièce d'allure grave, écrite pour instruments, en particulier pour les violons, et où *l'adagio alterne avec l'allegro* » (Walther, *Musikal. Lexikon*, 1732).

MASSIMILIANO NERI, titulaire de l'orgue I à Saint-Marc de Venise en 1644, ne faisait pas encore de distinction entre ces deux derniers genres dans son livre de « *Sonate e Canzoni... in chiesa e in camera* » pour 4 voix (op. I, 1644), et dans son livre de « Sonates » (op. II, 1651) pour 3 et 12 voix. Celui qui substitua définitivement le mot *Sonate* au mot *Canzone* est un autre musicien de Venise, maître de chapelle à Saint-Marc : GIOVANNI LEGRENZI.

Legrenzi (né en 1625, mort à Venise en 1690) est l'auteur des œuvres et recueils : *Suonata da chiesa e da camera a tre* (1656) ; *Una muta di Suonate* (1664) ; *Suonate a due violini e violone* (avec

continuo pour orgue, 1667); *La Cetra* (Sonates pour 2 et 4 instruments, 1673); *Suonate a 2 violini e violoncello* (1677); *Suonate da chiesa e da Camera*, à 2 et 7 voix (1693).

Nous indiquerons brièvement — leurs œuvres originales n'ayant été rééditées que par fragments — les successeurs immédiats de Gabrieli, qui, écrivant surtout pour le violon, sont considérés comme les créateurs du genre.

GIAMBATTISTA FONTANA, jeune contemporain de G. Gabrieli (mort de la peste en 1630) a laissé un recueil de 18 sonates écrites pour violon avec basse, pour deux violons avec basson, et pour trois violons. Deux d'entre elles, dont le texte original est au *Lyceo musicale* de Bologne, ont été reproduites par Wasilewski dans son livre sur le violon au XVIIe siècle (1874; le supplément musical a été réédité en 1905). La première est une sonate pour deux violons, avec basse. Elle se compose d'une partie initiale en mesure binaire, d'une seconde partie plus brève à $\frac{3}{2}$, et d'une troisième partie où le rythme du début reparaît. Bien qu'une indication précise fasse défaut, il est à peu près évident que la seconde partie avait un mouvement lent. Le style de l'ensemble s'éloigne des habitudes rigoureuses du contrepoint; la forme canonique paraît de plus en plus abandonnée, suivant la tendance déjà inaugurée par Gabrieli. La basse, sauf dans quelques mesures exceptionnelles, ne prend pas part au développement des motifs, et a pour rôle de compléter l'harmonie. La seconde Sonate est pour violon seul (avec basse); œuvre de virtuosité pour soliste, elle présente encore cette forme tripartite dont Fontana paraît avoir donné le premier modèle, mais qui ne fut pas toujours adoptée par ses successeurs.

Dans ses deux Recueils de « Sonates et Chansons » (1644 et 1651), écrites pour un nombre d'instruments qui va de deux à douze, MASSIMILIANO NERI dépasse le cadre de la Sonate qui, plus tard, sera classique, et semble chercher encore la forme type d'un genre qui n'est pas fixé; mais il se conforme à une loi essentielle : l'alternance des mouvements rapides et des mouvements lents. Sa Sonate pour quatuor à cordes est remarquable à ce point de vue : de plus, on y trouve l'application à relier les diverses parties par la réapparition

ou la parenté des motifs, et à suivre un plan tonal (modulations à la dominante ou au ton parallèle). Elle débute par un fugato avec la mesure $\frac{4}{4}$, qui est la portion de l'œuvre la plus étendue; elle a pour suite : un Adagio à $\frac{3}{2}$, où une phrase brève, modulant de *sol* mineur à *ré* mineur, est traitée en contrepoint; un vif allegro en *si*, ton parallèle, à $\frac{4}{4}$, où des fragments du thème principal donnent lieu à des imitations; un bref adagio-intermède; un allegro fugué, $\frac{4}{4}$, modulant à la dominante; un nouvel adagio de 5 mesures; un dernier mouvement, qui combine en $\frac{3}{4}$ l'idée du 3e allegro avec un nouveau motif, pour aboutir à une coda apparentée par son thème au 2e allegro. Comme on le voit, le rythme des mouvements est trouvé; il persistera. Le nombre des parties de l'œuvre est encore indéterminé : rarement il sera inférieur à 4; quelquefois il s'élèvera jusqu'à 8. Et nous touchons au moment où le violon, plus agile et plus riche en ressources que les instruments à vent, va régner en souverain.

Tel est le sens dans lequel progressent, sans exceptions, les autres précurseurs italiens du genre.

Biagio Marini, né à Brescia à la fin du xvie s., mort en 1660, virtuose compositeur ayant écrit beaucoup de musique de chambre, est l'auteur des *Affetti musicali* (1617, op. 1), où se trouve la plus ancienne sonate connue pour violon solo, des *Sonate e Sinfonie* (1626, 1629, op. 8), des *Compositioni varie per musica di camera* à 2 et à 5 voix, avec 2 violons (1641, op. 13)... Dans son recueil de 1655, *Suonate da chiese e da camera* à 2 et 4 voix avec continuo, est une sonate en 4 parties pour 2 violons (publiée par Wasilewski); de la même date est une sonate dont les mouvements ont pour la première fois un titre indiqué ainsi par le compositeur : « *prima, seconda, terza parte* »;

Dans une sonate de Legrenzi (1655), on trouve un 4e mouvement où l'idée principale du premier est reprise, ce qui rapproche l'ensemble du type de la Sonate moderne.

Bologne semble être l'héritière de Venise, dans la seconde moitié du xviie siècle, pour la musique instrumentale et le

développement de la Sonate. Les compositions pour violon sont d'ailleurs en faveur dans la plupart des grandes villes d'Italie. Les principaux maîtres, de mérite inégal, sont Vitali, Bassani, Veracini, Arcangelo Corelli, Torelli, Vivaldi, Geminiani, Locatelli, Tartini.

G. B. Vitali, né en 1644 à Crémone († 1692 à Modène), attaché comme altiste à l'orchestre d'une église de Bologne, est un des représentants de la Sonate religieuse et profane les plus importants avant l'époque de Corelli; œuvres : *Correnti e balletti da camera* pour 2 violons avec basse continue (1666); *Sonate a 2 violini*, avec basse pour orgue (op. 2, 1667, 1685); *Sonate* en *ré* majeur; *Sonate da chiesa a 2, 3, 4 e 5 stromenti* (op. 5, 1669); *Sonate a 2 violini e basso continuo* (op. 9); *Sonate da camera a 4 stromenti* op. 14, 1692). Bien qu'il ait abondamment cultivé le genre d'église, les préférences de son goût semblent être pour la sonate de chambre où il fait un emploi judicieux et assez libre de la danse.

G. B. Bassani (1657-1716), qui avait fait ses études à Venise mais qui vécut aussi à Bologne (en 1682-83, il fut membre de *l'Accademia filarmonica*), a été, pour le violon, le professeur de Corelli. Avec 12 *Suonate da chiesa* pour 2 et 3 violons et basse continue (op. 5, Bologne, 1683, 1688), on lui doit 12 Sonates de chambre publiées en 1677 à Bologne, composées sur le plan suivant : Balletto, Concerti, Gigha et Sarabande. C'est celui d'une Suite, avec cette différence que la grave et lente sarabande est après et non avant la gigue. Vitali et Bassani étaient des professionnels du violon; ils ont fait coïncider le développement de la technique de l'instrument et celui de la Sonate. Cette observation s'applique au florentin Antonio Veracini (fin du xvii[e] siècle), à qui l'on doit un recueil de Sonates pour 2 violons avec basse et continuo (op. 1, vers 1692), 2 Sonates d'église pour 2 violons et basse (op. 2) et des Sonates de chambre pour 2 violons, basse et continuo (op. 3). G. Jensen a donné des extraits des op. 1 et 2 dans sa *Musique classique de Violon*.

Nous arrivons au représentant célèbre et typique de l'art italien du violon au xvii[e] siècle, Arcangelo Corelli (1653-1713), élève de Matteo Simonelli pour le contrepoint et, pour la virtuosité, de Giov. B. Bassani. Il visita l'Allemagne et connut de grands artistes à Munich, Heidelberg, Hanovre; à partir de 1680, il se fixa à Rome, auprès de son protecteur et ami le cardinal Ottoboni, et créa ce qu'on appelle « l'École romaine du violon ». Mattheson l'appelle « le prince de tous les musiciens », ce qui montre l'importance qu'avait alors la Sonate. Ses compositions sont très nombreuses, et son influence fut considérable. Il a écrit

48 *Sonate a tre*, pour 2 violons et continuo, en 4 recueils (1683, 1685, 1689, 1694); le 1[er] et le 3[e] ne contiennent que des Sonates d'église, les deux autres, des Sonates de chambre. Dans l'op. 1 et l'op. 3, la basse est jouée par le luth et l'orgue; dans les Sonates de chambre, par le cembalo. Son op. 5 est un recueil de 12 Sonates pour violon solo et continuo (Rome, 1700; 5 éditions jusqu'en 1799). Ses compositions d'église ont habituellement 4 mouvements, quelquefois 3 et 5. Leur succession est soumise à la loi des contrastes, bien qu'il ne soit pas rare de trouver l'ordre suivant : *vite*, *lent*, *vite*, *vite*, ou bien : *lent*, *lent*, *lent*, *vite*. Ses Sonates de chambre commencent par un prélude suivi d'un certain nombre de danses, (4 d'ordinaire, rarement plus ou moins). Le mérite de Corelli est d'avoir fait progresser le style, c'est-à-dire l'art de construire la période, la logique et le phrasé du discours musical. On a souvent loué le caractère expressif et la noblesse de ses adagios. Dans les sonates pour violon solo, il a un langage personnel; c'est pourtant, malgré son originalité, un compositeur de transition, non affranchi encore des usages de l'ancienne école. Dans les sonates pour 2 violons, qui commencent habituellement par un canon, il est encore prisonnier des habitudes du contrepoint. H. Bruno Studeny le compare avec raison à un Janus à deux têtes qui regarde à la fois le passé et l'avenir.

Corelli est aussi l'auteur du recueil très important des douze *Concerti grossi*, qui, d'après Muffat, (1701) seraient les premiers monuments du genre. Le terme « concerto », employé déjà en 1677 par Bononcini, désignait une composition où trois instruments principaux (*concertino*) étaient accompagnés et encadrés par l'orchestre (*ripieno* ou *tutti*). Le « concerto grosso » désigna l'orchestre employé à peu près comme dans la symphonie moderne. De Giuseppe Torelli (de Vérone, † 1708), dont le premier ouvrage fut une sonate pour 2 violons et alto (1686), parurent en 1709 (op. 8), les *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo Natale*; ils ne se distinguent pas essentiellement de la sonate. Contrairement à l'assertion de Muffat, ce recueil parut trois ans avant les compositions similaires de Corelli. En revanche, Torelli est le brillant créateur du Concerto pour violon solo

(op. 6 et op. 8, nos 7-12). Ce dernier genre fut développé par le prêtre de Venise, appelé, à cause de la couleur de ses cheveux, *le prêtre roux,* dont J.-S. Bach transcrivit plusieurs pièces pour le clavecin et l'orgue : Antonio Vivaldi. Il donna successivement, parmi beaucoup d'autres compositions instrumentales, 24 et 12 Concerti pour violon-solo, qui sont justement considérés comme des œuvres de maître.

Très longue serait la liste complète des virtuoses italiens auteurs de sonates qui, aujourd'hui encore, figurent sur les programmes de nos concerts : Florentio Maschera, organiste de Brescia, auteur de « Canzoni da sonar » (1584, 1588, 1593); le juif S. Rossi, auteur de 4 livres publiés (1607-1623) sous les titres de « *Varie Sonate*, *Sinfonie*, *Gagliarde*, etc., *per sonar due viole da braccio et un chitarrone* »; Tarquinio Merula, organiste d'église et de chambre, qui a inséré quelques « Sonates » dans son *Pegaso musicale* (1640); Francesco Geminiani (1667-1762), qui séjourna à Paris (1749-1755) et s'établit ensuite à Londres où il eut une grande autorité; Castrucci (1689-1752) et Tessarini (né en 1690), élève de Corelli; Pietro Locatelli (1693-1764), autre élève de Corelli; Guiseppe Tartini (1692-1770) qui, après avoir entendu Veracini, voulut recommencer ses études de violon, et dont les divers recueils de Sonates et de Concerti forment un ensemble de plus de cent compositions...

Il est également impossible de donner la liste complète des grands luthiers italiens des xviie et xviiie siècles qui favorisèrent ces progrès, et dont plusieurs, chefs d'école, devinrent célèbres comme les compositeurs et les virtuoses de premier ordre. Une Histoire de la musique doit au moins mentionner trois noms : Andrea Amati († vers 1580), chef de toute une famille de luthiers illustres et fondateur de la grande école de Crémone; Stradivari (né à Crémone en 1644, † 1737), élève de Nicolo Amati, petit-fils d'Andrea, qui, après 30 ans de recherches et d'essais, trouva en 1700 la formule définitive de son violon; Guarneri, dont Paganini surtout fit apprécier les beaux instruments en jouant un magnifique violon de lui (daté de Crémone, 1743), aujourd'hui au musée de Gênes.

En **France**, avant d'être dépossédée du premier rang par le violon, la viole a régné dans l'usage; en 1740, elle trouvait encore un défenseur dans l'abbé Le Blanc, auteur d'un livre intitulé *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (Amsterdam). Il y avait des violes de toutes dimensions, avec un nombre variable de cordes : la « viola a braccio », ou viole proprement dite (6 cordes), et sa variété, « viola a spalla »,

ou viole d'épaule (7 cordes), correspondant à notre violon actuel; la « viola a gambe », remplaçant l'ancienne « rote », équivalent de notre violoncelle (5 cordes, d'après Mersenne, 12 d'après un spécimen reproduit par Prœtorius); la « lyre-viole » à 15 cordes (dont 2 en bourdon, hors du manche), accordées au gré de l'exécutant; la « viole d'amour », autre variété de la « viola a braccio » (à laquelle sont ajoutées des cordes en laiton vibrant par sympathie avec certains harmoniques, sous l'action des doigts ou de l'archet).

Jean Rousseau, joueur de viole de gambe au XVII[e] siècle, qui a écrit une méthode et fait l'histoire de l'instrument après avoir dit que « les premières violes dont on a joué en France estoient à cinq chordes et fort grandes », ajoute que « leur usage estoit *d'accompagner* ». Rares en effet furent les musiciens qui, utilisant les formes de l'instrument, soprano, alto, ténor, basse, eurent l'idée d'écrire spécialement pour ce quatuor; tel, Claude Gervaise, violiste de la chambre sous François I[er], qui, en 1556, publia un livre de pièces de viole à quatre parties. Les violistes les plus notables furent Granier, mort vers 1600; Maugars violiste de la Chambre sous Louis XIII; Hotmann, le bénédictin André, fort loué par Jean Rousseau; Sainte-Colombe qui, avec ses deux filles, donnait d'agréables concerts de viole à trois; enfin le plus célèbre de tous, Marin Marais, né à Paris en 1656 († 1728), violiste solo de la chambre du roi (1685-1725).

Marais (d'après Titon du Tillet) est le premier qui ait imaginé, pour rendre les violes plus sonores, de faire filer en laiton les trois dernières cordes des basses. Il fut chef d'orchestre de l'Opéra, avec Colasse. Auteur de drames lyriques (*Ariane et Bacchus*, 1696; *Alcyone*, 1706; *Sémélé*, 1709), il a écrit 5 livres pour soli et trio de violes (1686-1725), des *Pièces en trio* pour 2 violes de gambe, flûtes ou dessus de viole, avec continuo (1692), *La sonnerie de sainte Geneviève du Mont*, pour violes et clavecin. Danoiville, élève de Sainte-Colombe, a publié la même année que Rousseau, 1687, une méthode, où il est dit que « les faiseurs d'instruments français ont donné la dernière perfection à la viole, lorsqu'ils ont trouvé le secret de renverser un peu le manche en arrière et d'en diminuer l'épaisseur ». — On cite encore comme violistes : Pierre de la Barre et Charles de la Fontaine, basses de viole de la musique de la Reine en 1665; Etienne Richard et Pierre Martin qui, la même année, étaient vio-

listes chez le frère du Roi; Antoine Forqueroy, nommé violiste de la chambre du Roi en 1689, et son fils; de Machy, Bellier, Mlle Mauget, du Buisson; le compositeur Desmarets (1662-1741), l'auteur de nombreux opéras; Le More, Le Couvreur, Hurel, Hatot, Léonard et Nicolas Itier; Louis Couperin, premier de la célèbre dynastie, qui joua le dessus de viole dans la musique de la chambre sous Louis XIV; Nicolas Danican et Pierre Danican Philidor, basses de viole dans la chapelle royale en 1736; Alexandre Sallentin, violiste de la chambre (de 1736 à 1749) etc... Roland Marais (fils de Marin) et de Caix d'Hervelois ont écrit des pièces pour violes.

Toute la musique instrumentale française, au xvii^e siècle, a pour centre la musique du Roi, partagée en trois corps distincts : la *Chambre*, la *Grande Escurie* et la *Chapelle*. La musique de la *Chambre*, distinguée de la Chapelle par François I^er, comprenait la « *Bande des vingt-quatre violons* » organisée et ainsi officiellement nommée sous Louis XIII. Elle était recrutée parmi les ménestriers, la vieille corporation formée depuis 1341 (Louis Constantin, nommé en 1624 « roi des violons » ou chef de la corporation des ménestriers, Dumanoir, « roi » de 1655, firent partie de la grande Bande). Moitié musiciens et moitié comédiens, ces violonistes dépendaient directement de la maison du Roi qui les habillait pour la comédie et les pensionnait comme des « officiers commensaux »; ils devaient participer aux ballets, jouer dans les concerts de la Cour, dans les représentations théâtrales, pendant les repas, à la Chambre. Ils furent parfois autorisés à se faire entendre chez certains grands seigneurs, à un souper de l'abbé de Bouillon, à un dîner magnifique du cardinal Mazarin. « Ceux qui ont entendu les vingt-quatre violons du Roi ,dit le P. Mersenne, advouent qu'ils n'ont jamais rien oüy de plus ravissant et de plus puissant. » La musique de la Chambre avait à sa tête deux surintendants, « servans par semestre », plus un compositeur travaillant spécialement pour elle. En 1655, pour être agréable à un favori, Louis XIV créa la Bande dite « des petits violons », formée d'abord de 16 exécutants, puis de 21, et appelée plus tard « Violons du Cabinet ». Elle fut supprimée au début du règne de Louis XV; la grande Bande fut dissoute en 1761 par un édit de Louis XV.

La chapelle, composée de maîtres, sous-maîtres, chantres, pages, organistes, était chargée de tout ce qui touchait à la musique sacrée; de plus, elle devait se trouver chaque dimanche au dîner du Roi, quand il mangeait en public, et chanter pendant le repas. — La musique de la Grande Escurie, composée de vingt-cinq musiciens capables de jouer de deux instruments (hautbois et violon, cornet et violon, hautbois et musette de Poictou, sacquebute et violon, hautbois et cornemuse) était surtout une musique de plein air.

La reine-mère, la reine, Monsieur (frère du roi) avaient aussi leurs musiques particulières; il en était de même pour les princes et les grands personnages.

Comme la viole, le violon eut longtemps pour simple fonction d'accompagner le chant ou la danse. C'est assez tard, et principalement sous l'influence des Italiens, qu'il donna lieu à des compositions spéciales. Au théâtre, il servait de soutien pour les airs et récits, de remplissage pour les « sinfonies », de régulateur pour les ballets; ailleurs, dans les salons ou les « cabinets », il était employé à de menus divertissements de parade. Les exécutants étaient d'ailleurs fort éloignés encore de la technique d'aujourd'hui. La main des violonistes du XVI^e siècle ne quittait guère le haut du manche de l'instrument pour parcourir toute l'étendue de la touche et ne connaissait que la première position ; peu à peu, au cours du XVII^e siècle, on alla jusqu'à dépasser l'*ut* de la chanterelle. Assez nombreux cependant furent ceux que leurs contemporains considéraient comme des virtuoses. On a les noms de deux cent dix violonistes environ (dessus, haute-contre, taille, quinte, basse et grosse basse), qui, de Louis XIII à Louis XVI, firent partie des musiques de la Chapelle, de la Chambre, de la grande Écurie, de la Reine et de Monsieur.

Un joueur de violon (et de mandore) était attaché à la personne de Louis XIII, pendant sa jeunesse. C'est sous Louis XIII que le violon, après avoir remplacé le dessus et le pardessus de viole, imposa son nom à toute la Bande qui reçut le titre des *vingt-quatre violons du Roy*. Il jouait un rôle très important dans les ballets, les carrousels, les réceptions solennelles, les concerts de chambre ou les concerts sur l'eau (récit de Dorante, dans le *Menteur* de Corneille). Il était même populaire, à en juger par certaines locutions proverbiales, et par les estampes du temps.

Parmi les violonistes du règne de Louis XIII (Chevalier, Boileau, Lazarin, Foucard, François Richomme roi des violons en 1620...), Jacques Cordier, dit Bocan, paraît avoir eu une importance particulière. Mersenne le cite comme un violoniste « parfait », en suggérant qu'il usait de la demi-teinte et du « vibrato ». Il fut mêlé à une étrange scène dont le piquant récit nous a été conservé.

Bocan était à la fois violoniste et maître à danser. Une pièce des Archives Nationales le mentionne en 1648, à titre de « balladin », parmi les officiers retraités pensionnés par la cassette royale. Il suivit Henriette de France en Angleterre et revint à Paris lors de la révolution qui détrôna Charles I[er]. Il a donné son nom à la danse grave et sérieuse appelé « la *bocane* », du même genre que la courante et la sarabande (v. la comédie *le Grondeur*, II, 17).

Le cardinal de Richelieu était très amoureux — sans succès — d'Anne d'Autriche. La confidente de cette dernière, exaltant la passion du ministre pour faire sa cour à la reine, imagina une gageure : « Il est passionnément épris, Madame; je ne sache rien qu'il ne fît pour plaire à votre Majesté. Voulez-vous que je vous l'envoie un soir dans votre chambre, vêtu en baladin, et que je l'oblige ainsi à danser une sarabande? — Quelle folie! » Richelieu, trompé par une vague promesse, accepte le rendez-vous. On fait venir Bocan « qui était le Baptiste d'alors et jouait admirablement du violon. Vêtu d'un pantalon de velours vert, des sonnettes d'argent à ses jarretières, les castagnettes en main, Richelieu dansa une sarabande. Il fut admis ensuite à faire, dans les formes, une déclaration que la Reine traita de pantalonade. » (*Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne*, publiés par F. Barrière, Paris. 1828, t. I, p. 274).

Au cours de sa dictature (jusqu'en 1687), Lulli fit rentrer dans l'ombre tous les autres violonistes, aussi bien que les compositeurs. C'est surtout l'archet en main qu'il paraît avoir eu quelque valeur sérieuse. On lui attribue un certain nombre d'élèves (?), Lalouette et Colasse qui furent « batteurs de mesure » sous ses ordres, et ses secrétaires Verdier, Joubert, Jean-Baptiste Marchand, Rebel (père), Lalande...

Un document conservé aux Archives Nationales (et cité par A. Vidal) — transaction passée le 15 avril 1664 entre les Pères de la doctrine chrétienne et la corporation des ménestrels — nous fait connaître un certain nombre de « maistres » violonistes, joueurs ordinaires de la chambre : Guillaume Dumanoir, « roy et maistre de tous les joüeurs d'instruments tant hauts que bas du royaume », Jacques Brulard, Michel Rousselet, Mazuel, Pierre Dupin, Antoine des Noyers,

Jean Brouart, Jean-Mathurin Monthau, Pierre Delahel, Louis Levasseur, Jacques Chicanneau, Henry Letourneur, Nicolas de la Voizière, Lerai, le Mercier, Guillaume Granville, Michel Verdier, Jean Dubois. — Une quittance pour gages et nourriture (1,800 livres) pendant le second semestre de 1694 est signée par les violons de Monsieur, frère du Roy : Jacques Duvivier, J.-B. Prieur, Jacques Nivelon, Edme Dumont, Pierre Marchand, J.-B. Anet, Guillaume Dufresne. — L'habileté de nos exécutants devait être sérieuse car on les appelait à l'étranger; dans la chapelle de l'Electeur de Saxe, Georges II, une des plus réputées de l'Europe, il y avait en 1679 cinq violonistes français : Aimé Bertlain, G. Crosmier, Pierre Janary, Antoine Mustan, Jean Lesueur.

Un nom est particulièrement brillant dans cette liste : celui de Jean-Baptiste Anet (1661-1755). Les contemporains le signalent comme « le premier violon de son temps ». Daquin (*Lettres sur les hommes célèbres*, 1752) l'appelle « le plus grand violon qui ait jamais existé ». D'après un autre témoignage (l'abbé Pluche, *Spectacle de la nature*, t. VII, p. 103), il tirait de son instrument « le son le plus beau dont l'oreille humaine pût être frappée ».

Il avait reçu, au cours de ses voyages à l'étranger, les leçons de Corelli, dont on l'appelait « le fils adoptif ». Lorsqu'il mourut (à 94 ans), il était, comme l'indique son acte de décès (retrouvé à Lunéville par M. Lionel de la Laurencie) « premier violon de la musique du Roi ». C'était surtout un virtuose d'habileté supérieure. Il pratiquait le trille en double corde (employé dans une de ses sarabandes). Dans les mouvements vifs, l'exécution de ses œuvres exige une grande souplesse et une grande légèreté d'archet; assez nombreux sont les passages en double corde de ses sonates qui ne peuvent être joués qu'à la 2e et à la 3e position. Comme compositeur, « Baptiste » — c'est ainsi qu'on l'appelait — a beaucoup moins d'originalité. Il était médiocre lecteur, et Daquin déclare, avec exagération d'ailleurs, qu'il « n'était pas musicien ». Outre les trois recueils pour musette (imités des *Sonatilles galantes*, *amusements champêtres* et *Galanteries* de Chédeville, maître célèbre de l'instrument), il a laissé deux recueils de sonates assez médiocres, non sans quelque élégance, pour violon seul avec basse continue. (B. N. Vm7 754-755), plus une « *œuvre de musettes pour le violon, flûtes traversières et vielles* » (*ibid.* Vm7 6711). Il ne doit pas être confondu, comme on l'a fait souvent, avec un autre Jean-Baptiste Anet, probablement son frère aîné, qui naquit en 1651, et qui est beaucoup moins important.

Anet fut un des premiers et des plus célèbres violonistes qui furent applaudis aux « Concerts Spirituels » créés en

1725, pendant la semaine sainte, par Philidor. Le *Mercure de France* écrit au mois d'avril de cette année : « Le concert du palais des Tuileries (les concerts spirituels étaient installés dans la grande salle des Suisses, aux Tuileries)... continua avec les mêmes applaudissements le lundy de Pâques jusqu'au lendemain de Quasimodo. Ce qu'il y a de bien piquant pour le public dans ce dernier Concert, c'est une espèce d'assaut entre les sieurs BAPTISTE (Anet), français, et GUIGNON, piémontais, qu'on regarde comme les deux meilleurs joueurs de violon qui soient au monde. Ils jouèrent tour à tour des pièces de symphonie, seulement accompagnez d'un basson et d'une basse de viole : et ils furent tous deux extraordinairement applaudis ». Aux mêmes concerts brillèrent J.-B. SOMIS, autre piémontais (1676-1763), « fameux joueur de violon du roi de Sardaigne », son élève, notre grand LECLAIR (né à Lyon en 1697), MONDONVILLE (né à Narbonne en 1711), qui fut surintendant de la chapelle royale à Versailles, ANTOINE DAUVERGNE (né à Clermont-Ferrand en 1713), ... Le 8 septembre 1741, en compagnie de Joseph Barnabé Saint-Séverin, dit l'ABBÉ, élève de Leclair, débuta un enfant de quinze ans qui devait avoir une grande influence sur l'école française du violon, et que Viotti appelait « le Tartini français », PIERRE GAVINIÈS, né à Bordeaux en 1726, autodidacte, plus tard professeur au Conservatoire. Il forma une pléiade d'élèves, parmi lesquels CAPRON, LEMIERRE, PAISIBLE, LE DUC aîné, ROBINOT, GUÉNIN, IMBAULT, BAUDRON...

Au XVIII[e] siècle apparaissent un assez grand nombre d'œuvres spécialement écrites par les musiciens français pour le violon. Le titre de « Sonates » dont elles se parent n'indique pas toujours un progrès réel dans le sens de l'indépendance de la composition. Elles sont sous l'influence de l'air de cour, du récit d'opéra, et surtout des danses alors à la mode. Ce sont d'aimables pièces de salon, où règne, comme dans la musique de clavecin, l'esprit de société qui est la marque de l'ancien régime, et où la pensée musicale sait rarement s'affranchir pour s'élever au-dessus des badinages papillotants de la galanterie.

L'usage des danses est la première caractéristique du genre ; ainsi le II[e] livre, seconde partie, des « *Sonates à*

*violon seul* » de Rebel (1664-1747), « l'un des vingt-quatre Ordinaires de la musique de la chambre du Roi et de l'Académie royale de musique », est composé de « *Préludes, Allemandes, courantes, sarabandes, rondeaux, gavottes* et *gigues* ». On trouve aussi, dans les divers recueils, des *menuets*, des *musettes*, des *rondeaux*, des *pastorales*, des *siciliennes*, mais moins souvent. Un instinct naturel tend à faire prédominer l'alternance suivante des rythmes lents et des rythmes vifs : *Adagio*, *allemande* ou *courante*, *gavotte* (mouvement modéré), *sarabande* (lent), *gigue*; mais il n'y a pas d'ordre fixe. G.-B. Sénaillé (1687-1730) fait plusieurs fois commencer une Sonate par un presto (1er livre, pièce X), ou un vivace (premières sonates des IVe et Ve livres). Francœur (1698-1787) place l'Allemande en tête (*Sonates à violon seul, V*). Les six sonates de J.-P. Guignon commencent par un *allegro poco* (sauf la première, qui débute par un andante). Il en est de même des sonates de l'Abbé fils (1727-1787), œuvre VIIIe, qui commencent par un allegro ou un allegretto. Un autre recueil du même contenant six sonates (B. N. Vm7 792) a les *incipit* suivants : *Andante, Prélude, Allegro, Adagio, Adagio, Andante*. J.-Marie Leclair débute ordinairement par un Adagio, rarement par un andante (3e livre de Sonates, II), mais, à l'occasion, par un « allegro ma non troppo » (1er livre, V, 3e livre VIII), et même par un « vivace » (1er livre, XI). Ces danses donnent aux compositions pour violon leur ossature et une grâce rythmique réelle; mais elles les maintiennent, un peu comme les pièces pour clavecin, dans le domaine du badinage aimable, de la menue musique décorative et des tableautins de genre. C'est une juxtaposition un peu incohérente d'élégances faciles et assez banales. « *Gratioso alla francese* » dit symboliquement Guignon en tête d'un adagio. Appliquées surtout à l'expression des sentiments tendres, ces sonates sont pleines de petites notes chiffonnées, de grupetti sautillants, de figures et d' « agréments » qui sont les *concetti* de la musique. L'Abbé donne pour titres aux sonates de son œuvre VIII : *la Grignon, la Berry, la Monteil, la Duvaucel, la Méry, la Vérine*. Rebel était pénétré par le goût de ses contemporains lorsqu'il donnait des titres plus développés à ses *Caractères de la danse*.

Au milieu des danses qui composent les sonates, paraît assez souvent *l'aria*, qui n'est pas toujours de caractère vocal et qui a des mouvements divers. SÉNAILLÉ, qui aime « *l'aria affetuoso* », en insère quelquefois deux avec « da capo al primo » entre un largo et une gigue (sonates VIII du 4e livre, et I, II, V, VII, IX, X, du 5e). Leclair emploie la musette *affetuoso* (1er livre, VII) et, assez souvent, l'*Aria grazioso*. C'est une sorte d'intermède sentimental qui paraît avoir assez souvent une originalité purement négative, celle d'un morceau qui n'est pas une danse. Plus tard, il deviendra l'adagio pathétique des grandes sonates modernes; les danses auront une évolution analogue et aboutiront aux diverses formes de l'allegro, du scherzo, du presto.

Les formes de la sonate, on le voit, sont encore indéterminées; le genre ne réussit pas à se dégager de l' « aria » et de la danse. C'est une juxtaposition de grâces et d'élégances un peu superficielles, sans lien suffisant comme le montre le plan de quelques pièces :

*Adagio, allemande, aria, gigue*, (sonates en *mi* majeur, du 1er livre de « Sonates à violon seul avec la basse continue, composées par M. SENALLIÉ le fils, 1710);

*Rondo* (sans transpositions du motif), *allemande*, *air*, *gavotte*, (sonates en *la* majeur, » du « Ve livre de sonates avec basse, dédié au Roy par M. DUVAL, simphoniste ordinaire de la chapelle et chambre du Roy et l'un des 24 violons de sa majesté, 1715);

*Grave, courante, allemande, sarabande* (sonate en *sol* mineur, IIe livre des « sonates à violon seul avec la basse continue, composées par M. FRANCŒUR le cadet, compositeur de la musique de la chambre du Roy, 1720);

*Grave* (9 mesures), *allegro*, *grave*, *gigue* (sonate en *sol* mineur, du « Premier livre de sonates à violon seul et basse, dédiées à M. le marquis de Caraman, colonel de dragons », par M. BRANCHE, premier violon de la Comédie-Française, 1748);

*Andante* (39 mesures), *allegro, aria, chasse* (double corde, imitation de fanfares en 9 mesures sur la 4e corde), *menuet*, *gigue*. Ces sortes de « chasses » abondent dans un recueil de la fin du siècle, *l'Art du violon* de CARTIER, 1798 (sonate en *ré* majeur, tirée des « sonates à violon seul composées par M. L'Abbé le fils, de l'Académie royale de musique, œuvre Ier, » s. d.);

*Poco allegro, grave. allegro* (sonate en *sol* majeur, tirée des « six sonates à violon seul et basse dédiées à M. Bonnier de la Mosson, trésorier général des États en Languedoc, par J. P. GUIGNON, Roy des violons, œuvre VIe, s. d.).

Ces compositions de style assez libre sont à peu près telles que les

définit SÉBASTIEN DE BROSSARD dans son *Dictionnaire de musique* (1703) : « des pièces variées de toutes sortes de mouvements et d'expressions... purement selon la fantaisie du compositeur qui, sans être assujetti qu'aux règles générales du contrepoint ni à aucun nombre fixe ou espèce particulière de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de mode quand il le juge à propos... »

Parmi les noms qui viennent d'être cités, quelques-uns sont illustres. JEAN-FERRY REBEL, né en 1664 (?) fit partie des vingt-quatre violons du roi, fut nommé compositeur de la chambre (1718), eut la survivance de la charge de surintendant qu'occupait Destouches, fut chef d'orchestre à l'Opéra et (à partir de 1734) aux concerts donnés par l'Académie royale de musique. Son œuvre de violoniste est représentée par les recueils suivants : 1° *Pièces pour le violon avec la basse continue, divisées par suite de tons qui peuvent aussi se jouer sur le clavecin et sur la viole* (Paris, Ballard, 1705, in-4° obl.); 2° *Recueil de 12 sonates à II et à III parties avec la basse chiffrée* (*ibid.*, 1712-1713, in-f°); 3° *Sonates à violon seul, mellées de plusieurs récits pour la viole* (1713, in-f°). Parmi ses ouvrages, il faut citer le *caprice*, pour 5 instruments à cordes, la *Fantaisie* (*suite* composée d'un *grave*, d'une *chaconne*, d'une *loure*, et d'un *tambourin*), les *Plaisirs champêtres* (autre suite plus développée), et une curieuse symphonie descriptive, *les Éléments*, où Rebel, obéissant « aux conventions les plus reçues » s'est appliqué à peindre en musique le chaos primitif, la pesanteur de la terre, la fluidité de l'eau, la légèreté de l'air exprimée « par les tenues suivies de cadences que forment les petites flûtes », l'activité du feu « peinte par les traits vifs et brillants de violons », enfin le « débrouillement final » grâce à l'intervention de Dieu qui ordonne et achève son œuvre créatrice. (Rebel est aussi l'auteur d'une tragédie lyrique, *Ulysse*, paroles de Guichard, dont la 1re représentation eut lieu le 20 janvier 1703.)

Nous signalerons à part, comme particulièrement intéressants, *les Caractères de la danse, fantaisie par M. Rebel, l'un des vingt-quatre ordinaires de la chambre du Roy et de l'Académie royale de musique* (publiés par l'auteur, 1715). L'œuvre fut exécutée le 5 mai 1726, à l'Opéra, « avec la Dlle Camargo, dit le *Mercure de France*, danseuse de l'opéra de Bruxelles », élève de Mlle Prévost, la ballerine en vogue, et alors âgée de seize ans. Cette fantaisie curieuse, qui contient deux « sonates », a pour objet de donner une somme des danses alors à la mode, en les associant à un thème sentimental :

« *Courante* : Un vieil amoureux, soupirant pour une jeune beauté qui se rit de lui, ne demande à l'Amour que de se croire aimé (dans le texte : *que de croire aimer*). — *Menuet :* une fillette de douze ans (*sic*) qui ressent déjà mille confus mouvemens, prie l'Amour d'endormir sa maman. car elle attend son amoureux. — *Bourrée* : une bergère amoureuse supplie l'Amour de dessiller les yeux du berger qui la dédaigne. — *Chaconne :* un petit maître ne demande à l'Amour ni les cœurs ni les faveurs, mais seulement la réputation d'un homme à bonnes fortunes. — *Sarabande :* un amant trompé se plaint et demande conseil à l'Amour. — *Gigue :* une jeune folle, traînant

tous les cœurs après soi, demande à l'Amour un berger aimable et qui ne se lasse point de danser avec elle. — *Rigaudon :* un sot assure à l'Amour qu'il trouve toujours avec son argent, sans soupirer et sans languir, des beautés à choisir. — *Passepied :* une amante délaissée prie l'Amour de lui donner la force de feindre, dans l'espoir que sa froideur apparente ramènera son amant volage. — *Gavotte* : une amante qui a fait fuir son amant pleure sa peine et souhaite son prompt retour. — *Loure :* un amoureux, disciple de Bacchus, demande à l'Amour de boire toujours, car bien souvent l'amour vient en buvant. — *Musette :* une amante, si parfaitement heureuse qu'elle n'a pas de vœux à formuler, rend grâces à l'Amour. — Ces pièces, écrites pour 2 violons avec basse continue, sont d'aimables et très brèves esquisses. La partition originale n'a pas plus de 6 pages in-f°. Les intentions expressives sont à peine reconnaissables ou n'aboutissent qu'à des effets très pâles. Les deux « sonates » sont de courts interludes composés d'une période en style d'imitation et de quelques traits de bravoure. L'ensemble n'en reste pas moins précieux comme document sur l'état des mœurs et des idées.

Un des noms qui domine, en France, toute l'ancienne école de violon est celui de Jean-Marie Leclair, né en 1697 à Lyon, d'abord maître de ballet à Turin, ensuite violoniste très réputé à Paris, professeur et compositeur, premier violon de la musique du duc de Gramont, ordinaire du Roi, assassiné, pour des motifs restés inconnus, le 22 octobre 1764. Dans ses Sonates, Trios et Concerti pour violon, il suit (avec le goût de la double corde) la tradition italienne concernant le style du genre et le dialogue de l'instrument solo avec l'orchestre. (Trois de ses concerti ont été publiés par Marcel Herwegh, édit. Peters, 1902, mais de façon inexacte, avec confusion du solo et des tutti, et altérations du texte).

Fétis, Riemann, Grove, Wasilewski, Vidal, Huet, Eitner, ont confondu Jean-Marie Leclair, et Jean Leclerc, tous deux « ordinaires de la musique du Roi ». M. de la Laurencie (*Revue musicale* du 19 oct. 1904) a rectifié cette erreur. En 1734, le *Mercure* parlant du concert spirituel donné le 25 déc. de la même année, louait Leclair pour « son exécution de la plus grande perfection »; il le célébrait en 1738 comme l'auteur de sonates capables de rebuter [par leur difficulté] les plus courageux musiciens; Ancelet le qualifiait d'« habile homme auquel les violons français ont le plus d'obligation »; et l'organiste Daquin l'appelle « l'admirable M. Leclair ». Dans sa « lettre à M. de la Place, auteur du *Mercure* », publiée quelques jours après la mort de Leclair, son ami de Rozoi écrivait :

« Il fallait le voir à soixante-sept ans exécuter avec une vigueur étonnante, communiquer à un orchestre tout son feu... »

Le violoncelle — construit dans la seconde moitié du XVI^e siècle par les luthiers du nord de l'Italie — n'apparut qu'assez tard comme instrument solo. BERTAULT, de Valenciennes, « qui jouissait à Paris de la gloire de n'avoir aucun égal », se fit entendre pour la première fois au concert spirituel en 1739. Il eut pour élèves JANSON (1742-1803) qui fit applaudir son talent dans les principales villes de l'Europe; CUPIS, neveu de la danseuse Camargo (né à Paris en 1741); TILLIÈRE, auteur d'une *Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument* (Paris, 1774) et *Pierre Duport* (né à Paris en 1749), auteur de Sonates, de Variations, de duos, de fantaisies, et dont le principal mérite est d'avoir écrit l'*Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet* (réédité à Paris, 1902). Il débuta au concert spirituel en 1761. « M. Duport, dit le *Mercure*, a fait entendre tous les jours sur le violoncelle de nouveaux prodiges et a mérité une nouvelle admiration. Cet instrument n'est plus reconnaissable entre ses doigts : il parle, il exprime, il rend tout, au delà de ce charme qu'on croyait exclusivement réservé au violon. » (Avril 1762.)

Les **Allemands** ont connu la sonate pour violon solo avant les Anglais et les Français, mais après les Italiens. Leur peu de goût pour l'emploi de la basse chiffrée (qui fait son apparition dans leur musique instrumentale vers 1620) fut sans doute une des causes qui retardèrent chez eux ce genre de composition. Si l'on excepte JOHANN SCHOP (violoniste mal connu qui, en 1621, était directeur de la musique du Conseil à Hambourg), les premiers noms qu'enregistre chez eux l'histoire de la sonate sont ceux de deux Italiens : BIAGIO MARINI qui, de 1624 à 1641, vécut à la cour de Heidelberg, et CARLO FARINA qui, de 1625 à 1636, vécut à la cour de Dresde, tous deux représentant un art dont les caractéristiques sont l'usage des « variations », l'improvisation, la musique à programme, la bagatelle, l'imitation des cris d'animaux. « Cette sorte de singerie (*Nachäffung*), dit Bruno-Studeny, était fréquente dans l'ancienne musique vocale allemande. » FARINA, auteur du *Capriccio stravagante* (1627), est en tête de cette série de violonistes qui, jusqu'au XVIII^e siècle, illustrèrent la capitale saxonne : FURCHHEIM, WALTHER, BIBER, PISENDEL, GRAUX, FRANZ BENDA, — et y firent fleurir la sonate solo. Nous disons « sonate-solo », car les mots *trios, quatuor, quintette*, etc.,

n'existant pas encore, l'étiquette « sonate » désignait souvent la composition pour plusieurs instruments.

Avec Biber apparaît une forme d'art originale et hardie, sur les origines de laquelle on n'est pas encore fixé faute d'avoir mis au jour tous les documents inédits des bibliothèques, mais qui a un intérêt de premier ordre : c'est la sonate pour violon seul, *sans basse*. On en a cité deux exemples seulement chez les Italiens : une sonate pour violon de Francesco Geminiani dont l'original est à la Bibliothèque de Dresde, et une « *giga senza basso* », dans le 4e mouvement d'une sonate de Francesco Montanari (violoniste né à Padoue, mort en 1730). On peut ajouter que dans une *Romanesca* de Marini (op. 3, 1620) la basse n'est pas « obligée ». L'allemand Baltzar ou Baltzer, né à Lubeck vers 1630 et ayant surtout vécu à Londres, a écrit une sonate de ce genre (rééditée par Hawkins, dans sa *General History*, t. iv). Biber a donné des modèles du genre, et, pour cette raison, a été placé très haut dans l'admiration des critiques, car il apparaît comme l'ancêtre du grand J.-S. Bach, auteur de la célèbre Chaconne et des six sonates « *per violino senza basso* ». A ces œuvres extraordinaires, éblouissantes, du cantor de Leipzig, on peut donner comme prototype la passacaille de la sonate vi du recueil (1681) de Biber, (rééditée, avec une préface, par Guido Adler, dans le vol. v, 2e partie, des *Monuments de la musique en Autriche*). L'idée si audacieuse d'écrire pour le violon tout seul supposait chez Biber un style et une technique d'une maturité parfaite. Une virtuosité consommée pouvait seule s'élever à une telle conception. Déjà, dans les anciennes sonates, il y avait des passages *tasto solo* qui ressemblaient aux « cadences » qu'on a introduites plus tard dans les concertos. Peu à peu, la partie de violon s'enrichit de figures et d'ornements si brillants, qu'elle en vint à se suffire à elle-même ; et la basse ne fut plus indispensable.

Franz von Biber (né à Wartemberg, Bohême, en 1644) est un musicien de cour ; dans la composition, il représente, à la manière italienne, la fusion de la sonate d'église et de la sonate de chambre, et, en ce qui concerne l'exécution, la haute virtuosité. On a de lui divers recueils portant les titres suivants : *Sonatæ tam aris quam*

*aulis servientes* (1676); *Mensa sonora, seu musica instrumentalis* (1680), sonates dont la forme se rapproche de la composition vocale polyphonique; *Harmonia artificioso-ariosa*, œuvre dans le genre de la *Suite*, écrite successivement pour 2 violons, violon et alto, 2 violes d'amour, avec continuo; enfin, un recueil de 16 sonates récemment publiées. Une partie de ses œuvres est encore inédite. Biber fait souvent usage de la « *scordatura* », système qui change l'accord usuel de l'instrument (par exemple, *si*♭, *mi*♭, *si*♭, *mi*♭ pour le violon, *ré*♭, *la*♭, *ré*♭, *la*♭ pour l'alto, dans la 4e des sonates en trio); c'est un procédé mécanique facilitant la tâche de l'exécutant dans la double corde.

L'école Allemande a une originalité : c'est la pratique de la double et même de la triple corde. Thomas Baltzer, Nicolas Strungk, né à Brunschwig en 1640; J. J. Walther (né en 1650), violoniste de la cour de Saxe, furent très renommés pour ce genre de virtuosité. Walther est l'auteur d'un recueil intitulé *Hortulus Chelicus*, *uno violino, duabus, tribus et quatuor subinde chordis* simul *sonantibus*, etc. (1688), dont la 28e et dernière pièce est une « *Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva* (musette), *due tromboni e timpani, lira tedesca* (sorte de viole) *ed arpa smorzata per un violino solo* ». Il passait pour un artiste maître de toutes les difficultés.

En **Angleterre**, la musique pour violon fut en retard sur les maîtres italiens et allemands. Purcell a laissé deux recueils de sonates : l'un de 1683, l'autre publié deux ans après sa mort par sa veuve, en 1697. (Le premier a été réédité par Fuller Maitland, le second par Ch. Villiers Stanford.) Ecrites sous l'influence des Italiens Vitali et Bassani, peut-être aussi de Corelli, ces compositions réunissent de façon assez indéterminée encore les formes un peu maigres et courtes de la sonate de chambre et les formes contradictoires ou très différentes de la sonate religieuse. Aucune loi précise ne fixe l'ordre des parties et la succession des mouvements. La *Canzone* paraît souvent au n° 2 d'un ensemble; le style fugué ne fait pas défaut. La basse fondamentale appartient au violoncelle dont le rôle s'élève parfois, surtout dans les phrases lentes, jusqu'à une collaboration thématique avec le violon principal. Avec une science technique très considérable, le mérite de ces œuvres réside dans l'élégance, la spontanéité et la clarté d'un style qui révèlent le musicien de race.

## Bibliographie.

De Jean-Marie Leclair, la Bibliothèque Nationale possède : *Premier livre de sonates à violon seul avec la basse continue composées par M. Leclair l'aîné* (chez Boivin, 1723, B. N. Vm$^7$ 3118. Le recueil contient douze sonates); Les livres II, III et IV (*ibid.* Vm$^7$ 747-8). — *Six concertos a tre violini, alto e basso per organo e violoncello*, œuvre 7 (Paris, l'auteur, s. d. 7 vol. in-f°. B. N. Vm$^7$ 1695). — *Sonates à deux violons sans basse*.... œuvre III (1730, 2 vol. in-f°, *ibid.* Vm$^7$ 849, 877 et 3117). — *Sonates en trio pour deux violons et la basse continue*.... (3 vol. in-f°, *ibid.* Vm$^7$ 1168). Bien que l'auteur avertisse (préface du 2e livre) qu'il a « pris soin de composer des sonates à la portée de personnes plus ou moins habiles », les sonates de Leclair, principalement les dernières, sont des œuvres de virtuosité difficile.

De Duval, la B. N. possède les œuvres suivantes : *Premier livre de sonates et autres pièces pour violon et la basse... composé par le sieur Duval* (Paris, l'auteur, 1704, in-f°, oblong. B. N. Vm$^7$ 698). — *Second livre de sonates à 3 parties, pour 2 violons et la basse*, etc. (Paris, l'auteur, 1706, 3 vol. in-4° oblong, *ibid.* Vm$^7$ 1131). — *Troisième livre de sonates pour le violon* et la basse (1707, in-f° obl., *ibid.* Vm$^7$ 699). — *Quatrième livre* (1708, *ibid.* Vm$^7$ 700). — *Cinquième livre de sonates à violon seul* (1715, in-f°, *ibid.* Vm$^7$ 701). — *Amusements pour la chambre, Sonates à violon seul avec la basse* (1718, in-f° obl.; *ibid.* Vm$^7$ 702).

D'Aubert, il nous reste : *Concert de symphonies pour les violons, flûtes et hautbois par M. Aubert*.... (Paris, sans date, 3 vol. in-f° en six suites. B. N. Vm$^7$ 1160). — *Concerts à quatre violons, violoncelle et basse continue*, etc. (6 vol. in-f°, s. d., *ibid.* Vm$^7$ 1706). — *Concerto del Sieur Aubert pour quatre violons et deux basses*, ms. in-4° (*ibid.* Vm$^7$ 4806). — *Les Jolis airs ajustez à deux violons avec des variations par M. Aubert* (Paris, s. d. 2 vol. in-f°, *ibid.* Vm$^7$ 1009). — *Pièces à deux violons ou à deux flûtes... œuvre XV* (in-f°, s. d., *ibid.* Vm$^7$ 850). — *Six symphonies à quatre, trois violons obligés, avec basse continue... composées par M. Aubert* (Paris, l'auteur, s. d. 4 vol. in-f°; *ibid.* Vm$^7$ 1523). — *Sonates à violon seul et basse continue*, par M. Aubert (Livres 1-4, 1719, 2 vol. in-f°; *ibid.* Vm$^7$ 735).

De Mondonville : *Les sons harmoniques*. Sonates à violon seul avec la basse continue,... œuvre IV, à Paris et à Lille, s. d., 41 p. in-4° contenant six sonates précédées d'un « *Avertissement utile pour jouer les sonates dans le goût de l'auteur* ». Mondonville explique la théorie des sons harmoniques et, à l'aide d'un dessin représentant une touche de violon, indique le point des cordes où ces sons peuvent être obtenus (B. N. Vm$^7$ 764).

Les répertoires de la musique de violon et les monographies sur ce sujet étant extrêmement nombreux, nous nous bornons à indiquer l'ouvrage suivant qui est un guide général : Albert Karl Tottmann, *Kritisches Repertorium der Violinen und Bratschen Literatur* (2e et 3e édit. en 1887), remanié en 1900 et publié sous le titre de *Führer durch die Violinliteratur*; auquel on peut ajouter *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, publié par Laurent Grillé (avec préface de Th. Dubois), 2 vol., Paris, 1901. Nous avons utilisé, pour ce chapitre, les *Beiträge zur Geschichte der Violonsonate im 18. Jahrhundert* de Bruno Studeny (Munich, 1911, br. de 20 p.) — Pour les rééditions modernes des *Études*, *Exercices*, *Sonates*, etc., des Maîtres anciens du violon, consulter les catalogues de nos grands éditeurs.

# CHAPITRE XLI

## LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN ITALIE

Plan de cette étude. — L'Italie. La suite de l'Ecole palestrinienne; tendance à la multiplication exagérée des voix; une œuvre monstre de Benevoli. — Création, à Rome, de l'oratorio. Carissimi. — La musique religieuse à Bologne, à Modène, à Naples, à Venise et Florence. — Vienne et l'art italien chez les Allemands du Sud.

La musique religieuse, où les instruments vont se réunir aux voix, devrait être un élément conservateur s'opposant, dans l'évolution de l'art, aux éléments révolutionnaires. Celle du XVIIe siècle n'est conforme à ce principe que dans une faible mesure. Presque partout elle est pénétrée par l'esprit profane qui abandonne ou, ce qui est pire, altère les traditions. Il y a beaucoup d'artistes chrétiens; il y a peu d'art chrétien pur. Les cadres restent, en général, les mêmes, liturgiques ou en marge de la liturgie : messes, motets, psaumes, hymnes, litanies, lamentations, répons. Il faut y ajouter les Passions; plus particulièrement, on écrit des *Miserere* (d'après le psaume 50), des *Stabat mater*, des *Magnificat*, des *Te Deum*; des *Oratorios* bibliques (hors de France); mais partout s'étend la recherche de l'effet, de la couleur, de l'expression. Bien que les messes tendent à abandonner les airs populaires et licencieux pour adopter des thèmes rituels, on n'en distingue pas toujours le style de celui des madrigaux. L'Oratorio est une sorte d'opéra religieux. Les compositeurs aiment à se placer en face des textes de la Bible et à les interpréter librement, comme un texte de Pétrarque ou de Quinault. La pénétration du style dramatique dans la

musique d'église fut une révolution grave (cf. Spitta, *J. S. Bach*, I, 473, et le texte qu'il cite du pasteur Neumeister).

Les œuvres ont la forme monodique, la forme chorale, ou la forme concertante (voix et instruments). La première est certainement la moins importante au point de vue de la qualité du travail; la seconde est celle qui, de toute façon, prend les développements les plus considérables; la troisième, bien qu'elle soit peu de chose encore, contient en germe les progrès artistiques les plus féconds. Assez souvent, elles s'ajoutent l'une à l'autre; Viadana, dans ses *Concerti Ecclesiastici* (106 pièces, 1602), se rattache à la première forme par l'emploi du solo, à la dernière par celui de l'accompagnement instrumental. La monodie du XVII^e siècle est presque toujours faible : elle a un air contraint, inachevé et pauvre; elle n'arrive presque jamais à la concentration du sentiment et de la pensée, à l'idée rythmique donnant la synthèse d'un tout; elle est une sorte d'intermédiaire entre le récitatif et le style figuré du contrepoint : en un mot, ce n'est pas une vraie mélodie. La polyphonie chorale, au contraire, surtout avec les instruments, atteint et le plus souvent dépasse son but.

Nous étudierons la musique religieuse : 1° en Italie; 2° en Allemagne (ce mot, bien entendu, n'a pas de signification politique); 3° en France; 4° en Angleterre. La grande figure de J.-S. Bach se dressera au bout de notre route, dominant et résumant tout le sujet. Il y a sans doute, sur tout le monde musical, un rayonnement de l'art italien et du goût français qui rompt souvent les séries de faits et leur donne un caractère complexe; pour les pays du Nord, la musique d'Italie, selon le mot de Shakespeare, est le vent du sud, le Favonius qui est passé sur un banc de violettes. Mais il faut songer que les échanges d'art se font entre des villes, des cours monarchiques, des églises, des cénacles d'amateurs : il n'y a pas de « grand public », et, en dehors de menus débats, la « critique » commence à peine à prononcer quelques jugements. De là vient parfois, pour l'historien, l'obligation de remplir les cadres restreints d'une sorte de plan géographique. De pays dont nous parlons aujourd'hui comme on ferait d'une personne,

on pourrait dire en parodiant la formule d'Augsbourg : *cujus regio, ejus musica.* C'est dans la première moitié du XVIIIe siècle seulement que nous verrons surgir de belles synthèses des différents arts antérieurs ramenés à l'unité.

Il faut commencer par l'Italie qui, avec l'Allemagne, est au premier rang. En Italie, le centre musical est à **Rome**. Dans la combinaison grandiose des masses vocales, Rome va plus loin encore que Venise. Après avoir créé une école d'orgue avec Frescobaldi et au moment où elle allait créer l'école de violon avec Corelli, Rome produisit une série de compositeurs renchérissant sur la magnificence chorale du XVIe siècle. Il y a deux chapelles, en Europe, d'où part le double essor de l'activité musicale : celle de Louis XIV pour l'art profane; celle de la chapelle Sixtine pour l'art religieux. La plupart des grands compositeurs appartiennent comme chantres à la chapelle papale ou sont des maîtres virtuoses dans l'art du chant. ALLEGRI, VITTORI, LANDI, LIBERATI, MARAZZOLI, V. MAZZOCCHI, BONTEMPI, sont des chanteurs. Chanteurs aussi étaient les créateurs de l'Opéra. Ce fait est un des caractères principaux de toute la musique italienne. Durant la première partie du siècle, Palestrina continue à régner dans la personne de ses héritiers et de ses élèves, parfois ses successeurs dans les fonctions officielles; le style dit « palestrinien », dont on lui attribue assez inexactement l'invention, est le style de la composition pour les grandes cérémonies du culte : c'est celui de GIOV. MARIA NANINI (1545-1607), qui, en 1604, fut maître de la chapelle Sixtine ; celui de FELICE ANERIO (1560-1614), de FRANC. SORIANO (1549-1620), de GIOVANNELLI, mort vers la même date que le précédent. Dans le genre du Motet, de la Messe ou de la Passion, ces maîtres écrivent pour un nombre de voix variant de 5 à 8. Leurs œuvres, aujourd'hui encore, sont chantées à Saint-Pierre durant la semaine sainte. Avant la fin de la première moitié du siècle, apparaissent les compositions pour plus grandes masses vocales. Le prêtre ALLEGRI (1584-1652), chanteur de la chapelle papale, écrivait à deux chœurs seulement ce *Miserere* fameux que Mozart enfant entendit et nota de mémoire; ERCOLE BERNABEI (1620?-1687), également célèbre comme polyphoniste, se contentait aussi du cadre traditionnel;

mais, dès 1622 et 1624, Vincenzo Ugolini (maître de chapelle à Saint-Pierre, 1620) employait trois chœurs pour ses messes, pour ses motets et ses psaumes : de même, Antonio Cifra, élève de Palestrina et de Nanini, auteur d'un singulier recueil de « Scherzi *sacrés* ». Un autre élève de Nanini, Paolo Agostini, maître de chapelle au Vatican (1627), fit entendre devant Urbain VIII des compositions pour 48 voix, soit pour 12 chœurs. D'Antonio Abbatini, maître de chapelle du Latran, il y a, outre une messe à seize voix, une antienne pour douze basses et douze ténors (tirée d'un ouvrage pour huit chœurs exécuté en 1661). Un tel déploiement de forces vocales indique une mauvaise direction du goût et ne doit pas faire illusion, car il n'est pas toujours la marque assurée d'un surcroît de valeur réelle. Une œuvre énorme n'est pas nécessairement une grande œuvre. On peut multiplier les moyens d'expression, sans enrichir la pensée exprimée. Gonfler n'est pas grandir; c'est même la marque d'une mauvaise santé! Les œuvres typiques du genre sont la messe à 53 parties et l'hymne *Plaudite tympana* d'Orazio Benevoli, né à Rome en 1602 († 1672), maître de chapelle en différentes églises, finalement (1646) au Vatican.

Benevoli, dont on a en manuscrit d'autres pièces à 12, 16 et 14 parties, est cependant une sommité du XVII[e] siècle italien. Son élève Liberati dit qu'il était unique, *senza pari*, pour traiter de façon grandiose la musique religieuse. Le P. Martini (1774), Paolucci (1765), dans leurs ouvrages sur le contrepoint, citent des textes de lui comme modèles. P. M. Bonini (dans le dialogue l'*Ateista convinto*) fait dire à un interlocuteur que Benevoli, son contemporain, a surpassé Palestrina. Burney lui attribue du génie; Kiesewetter et Ambros font de lui des éloges analogues; et M. Guido Adler, qui a réédité la messe et l'hymne susmentionnés d'après le manuscrit de Salzbourg (*Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, X.), souscrit à cette opinion. Elle est assez exacte, bien que légèrement exagérée. Cette messe fut exécutée en 1628 à Salzbourg, pour l'inauguration de la vaste basilique métropolitaine (qui selon les plans du premier architecte devait rivaliser avec l'art de Bramante et de Michel-Ange en contenant 18 000 fidèles). Elle met en œuvre les éléments suivants :

A. — *Chœur I* formé de 8 voix *in concerto* (2 soprani, 2 alti, 2 ténors et 2 basses), avec une partie d'orgue;

*Chœur II* : 6 violons, de dimensions et de registres divers;

*Chœur III* : 2 hautbois et 4 flûtes;

*Chœur IV* : 2 *clarini* (trompettes), 2 cornets, 3 trombones (ténor, alto et basse);
B. — *Chœur V* : 8 voix *in concerto* (comme le chœur I);
*Chœur VI* : 6 violons (comme le II);
*Chœur VII* (I loco) : 4 trompettes et 2 timbales;
*Chœur VIII* (II loco) : 5 instr.
Orgue et *basse continue.*

En tout : 16 parties vocales, 34 parties instrumentales, 2 parties d'orgue et la *basse continue*. Le plan est déterminé par le principe antiphonique. On y rencontre des dialogues (comme dans les 13 premières mesures du *Sanctus*), des formes canoniques (début du *Gloria*, aux basses, et, *ibid.* mes. 59, 108), des passages fugués, mais exceptionnellement, et de façon fragmentaire. D'habitude, l'harmonie est verticale, simple, peu variée. Il y a, nécessairement, beaucoup de parties doublées; ainsi, dans l'introduction du premier morceau, l'accord d'*ut* majeur, sur le mot *Kyrie*, s'étend sur cinq octaves. Il serait absurde de rapprocher une telle œuvre de celles de Berlioz, de Wagner, de G. Mahler. Elle n'en est pas moins puissante et décorative.

Un Bénédictin qui a fait la relation de cette solennité de Salzbourg, parle de l'accumulation des chœurs et des instruments dans certaines fêtes religieuses : aux chantres officiels de l'église et aux enfants de chœur, on ajoutait des castrats, des chanteurs de la cour, des archiluths, des théorbes... « *hic omnia plena panduris, testudinibus, tubis, buccinis, fistulis, citharis, quæque alia musicis instrumenta sunt* ». (Th. Weiss, *Basilicæ metropolitanæ dedicatio*, 1629.) Dans les archives de la chapelle Julia (Rome) est une partition qui a un peu plus d'un mètre de hauteur : c'est le début d'une messe, un *Kyrie* à 12 chœurs, d'un musicien qui fut maître de chapelle à Saint-Pierre en 1719 : Gius. Ott. Pitoni (1657-1743). On a de lui, avec plus de 40 messes pour 3 chœurs et plus de 20 messes ou psaumes à 12 parties, des motets pour 6 et 9 chœurs. Il ne faut pas cependant exagérer le nombre de ces compositions monstrueuses. Fétis parle de la composition à 48 parties comme si elle était d'usage courant. En réalité, on dépassait très rarement 4 chœurs (en tout 16 voix), et, d'habitude, on en employait deux seulement.

Benevoli eut un élève illustre : Giov. Paolo Colonna (1640-1695), qui fut organiste à Rome, puis maître de chapelle à Bologne, président de l'« Academia filarmonica » et

compositeur religieux de premier ordre. Il a écrit des motets à voix seule avec accompagnement de 2 violini « *e bassetto di viola* » (1691).

Habituellement ses compositions ont le cadre normal de l'époque, celui de deux chœurs avec un ou deux orgues (op. 5, *Messes*, 1864; op. 6, *Psaumes*, *Répons*, 1681-1894) ou « instruments » (op. 10, *Messa e salmi concertati a 3-5 v. con istrumenti*, 1691). Ses *Litanies et Antiennes à la Vierge*, *Séquences*, *Lamentations*, *Motets*, sont à deux chœurs. Il y a aussi de lui des *Psaumes* de 3 à 5 parties avec instruments (1694) et plusieurs oratorios : *La morte di S. Antonio*, 1676, *Sansone* (1677), *S. Teodoro* (1678), *Mosè legato di Dio* (1686).

Avec cette extension de la polyphonie chorale, l'école romaine a produit un genre qui devait être à la fois le voisin et le rival de l'opéra : l'oratorio, dont le plus brillant représentant, au XVII[e] siècle, est GIACOMO CARISSIMI, né vers 1604 dans une petite localité des Etats de l'Eglise.

Carissimi († 1680) a été maître de chapelle de l'église des Jésuites Saint-Apollinaire, à Rome, pendant quarante-six ans. On l'a souvent placé à côté des plus grands maîtres de l'histoire musicale, en l'égalant à un Monteverde. Il eut des élèves qui s'appelèrent Cesti, Bononcini, Bassani, Al. Scarlatti, Kerl, et aussi notre M.-Ant. Charpentier. Kircher parle de son *Jephté* comme d'un chef-d'œuvre modèle. Bourdelot, Mattheson, Burney, Hawkins, l'ont glorifié; depuis, on a vu en lui le « Hændel du XVII[e] siècle ». Pour être choqué de ce dernier titre, il suffirait de jeter un coup d'œil sur ses oratorios : quant à l'étendue, ils ont à peine le quart des œuvres similaires de Hændel ; quant à la valeur technique, la comparaison est inadmissible. Carissimi a pourtant un mérite considérable ; sans adopter le style des musiciens de théâtre, il est dramatique. Selon Ad. Schering, il représente assez bien l'équivalent, en musique, de ce qu'a été, en architecture, le style jésuite et rococo des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

La Bibliothèque Nationale de Paris possède en manuscrit huit ouvrages de lui dont le texte est emprunté à l'ancien Testament (sauf une exception) librement traité : *Jephté*, *Ezéchias*, *Baltazar*, le *Jugement de Salomon*, *Job*, *Abraham et Isaac*, *David et Jonathas*, *Historia Divitis* ou *Dives malus*; *Lucifer* est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris; *Vir frugi et pater familias* et *Jonas* sont à la bibliothèque de

Versailles; *Diluvium universale* et *Extremum judicium*, à la bibliothèque de Hambourg. Il y a dans ces oratorios un récitant, des chœurs, des récitatifs, des soli, des chants divers et une partie instrumentale. Le rôle du récitant (*Historicus*) a la forme d'un solo ou d'un duo canonique; parfois même, le chœur fait de brefs récits. Les chœurs sont la partie la plus originale : étrangers au style fugué ou d'imitation, d'une simplicité harmonique tout élémentaire, ils n'affectent pas, comme développement, une forme compacte, mais, étant déterminés par une idée dramatique, se morcellent, à l'occasion, en phrases brèves, voire en interjections, comme un personnage essentiel du drame. Les récitatifs n'ont pas la sécheresse florentine et se rapprochent beaucoup de l'*aria*. Carissimi est un mélodiste élégant, et aussi un imagier appliqué comme ses contemporains, parfois avec une minutie excessive, à suivre les nuances d'un texte; il a surtout un talent dramatique supérieur. Son orchestre est peu de chose. Quelques oratorios ont une introduction solennelle, une symphonie pour deux violons et basses; d'autres, comme *Jephté*, n'ont que le *continuo* de l'orgue. L'introduction est la seule place où paraisse la symphonie. Quant il y a plus de deux chœurs réunis, le principal est soutenu par des instruments qui jouent ensuite une brève ritournelle.

Les Cantates monodiques de Carissimi sont des mélodies élégantes et expressives, formées de récitatifs et d'airs qui, de bonne heure, passèrent pour des modèles. Les Cantates à plusieurs voix, de tendance dramatique, associent au solo le duo et le trio dans une forme dialoguée. Les unes et les autres ont des sujets très divers, profanes ou religieux.

Un petit nombre de ces pièces a été publié; les plus remarquables sont la sérénade *Sciolto havean dall'alte sponde*, les duos *E pur vuole il cielo* et *Non piangete*, la cantate sur la mort de la reine Marie d'Écosse, et des compositions de caractère comique comme les *Cyclopes*, le *Testament d'un âne*, le *duo de Démocrite et d'Héraclite*. Les *Rudimenta grammaticæ* : *hic*, *hæc*, *hoc*, qui lui ont été attribués, sont de Dom. Mazzochi.

La Rome du XVII^e^ siècle a montré beaucoup plus de goût que la France pour l'Oratorio. Les documents musicaux sont pleins de lacunes et très souvent manuscrits; mais l'histoire du genre est connue dans ses traits essentiels. Après les compositeurs qu'on peut rattacher à Carissimi, l'oratorio latin se rapprocha de plus en plus de la prière profane, « vulgaire » (c'est-à-dire écrite en italien), voire érotique. Son âge d'or finit avec le pontificat de Clément IX (1669); sous celui d'Innocent XII (1691-1700),

caractérisé par une sorte de réaction contre le rigorisme d'Innocent XI, l'esprit mondain régna partout. Le chanoine Spagna, auteur du texte de *Debora* (1656) et législateur du genre, avait comme idéal les tragédies de Sénèque. L'ancien « oratoire », lieu de prière, devint un vrai théâtre. Après l'ancien et le nouveau Testaments, on puisa dans la Vie des Saints qui mit à la disposition des compositeurs un matériel aussi varié que la légende héroïque et païenne exploitée par l'opéra; enfin on usa de l'allégorie. Nous ne connaissons pas toutes les œuvres, mais nous savons que la production, très grande à Rome jusqu'en 1700, devint énorme après cette date. « Douze nouveaux oratorios par an n'étaient pas un fait exceptionnel » (A. Schering).

La plupart des compositeurs appartenaient à l'art profane autant qu'à l'art religieux. Bernardo Pasquini (1637-1710), organiste à Sainte-Marie Majeure, claveciniste au théâtre Capranica, musicien de la chambre du prince Borghèse, a écrit des oratorios qui sont religieux par le titre, souvent romanesques par les développements, romains de caractère et de tendance par le goût des grands ensembles vocaux ou symphoniques : *Sant' Agnese* (1667), histoire des amours d'Agnès et du romain Flavius; *S. Alesio*, où le retour d'Alexis dans la maison paternelle est célébré par une symphonie pour double orchestre; *Mosè* (1687), *Il martirio dei S.S. Vito, Modesto e Crescenzio* (1687), *La sete di Cristo* (1689), où l'on trouve, fait assez rare, un admirable aria (*Piangi, piangi, Maria!*)...

Pasquini eut pour élèves : Francesco Gasparini (mort à Rome en 1727), qui, avec 54 opéras dont 26 étaient destinés à Venise, a écrit un grand nombre de messes, de psaumes, de motets, et 7 oratorios; et Giov. Maria Casini (1670-1714), organiste de la cathédrale de Florence (à partir de 1703), auteur de *Canzonnette Spirituali*, de motets (moduli), de répons à 4 voix, d'un oratorio, *Tobia* (1695), noble de style et riche d'instrumentation. Humaniste, archéologue et partisan chaleureux du système antique, Casini avait construit un clavier avec 31 notes à l'octave.

Très nombreux furent encore les compositeurs romains de second ordre qui cultivèrent la musique religieuse : le chanteur Loreto Vittori, élève de Nanini et de Suriano, auteur du drame sacré *La pellegrina costante* (1639), de la cantate à voix seule *Irene* (1648) et d'un oratorio resté en manuscrit sur *Ignace de Loyola*; Ercole Bernabei, successeur de Benevoli à Saint-Pierre de Rome en 1672, dont les

motets pour 5 voix, 2 violons et basse furent publiés en 1691; MARCORELLI, maître de chapelle, vers le milieu du XVIIe siècle, de la Chiesa nuova de Rome, auteur d'une cantate monodique sur *S. Francisco*...

A **Bologne** et à **Modène**, villes voisines, il y eut des écoles apparentées à celle de Rome. Le fondateur de l'école de Bologne, Colonna, avait fait ses études musicales dans la Ville. Le Liceo musicale possède les manuscrits, en partie autographes, de GIACOMO PERTI qui dans *S. Serafia* (1679), *S. Giuseppe*, les *Passions* de 1694, paraît subir la double influence de l'art vénitien et de l'art français, et arrive dans ses autres ouvrages, *S. Petronio*, *Il figlio prodigo*... (il a écrit 19 oratorios), à de nouveaux procédés : airs avec *da capo*, symphonie d'introduction en trois parties, accompagnement instrumental nourri, avec des soli de hautbois. A Bologne appartiennent aussi les PREDIERI : GIACOMO CESARE, élève de Colonna, auteur de douze oratorios exécutés de 1694 à 1619, connu surtout par *Il trionfo della Croce* dont un exemplaire est à la Bibl. R. de Berlin, et LUCA ANTONIO PREDIERI qui partagea son activité entre l'opéra et le drame sacré, le motet religieux et la sérénade.

A l'école de Bologne appartiennent : GIOV. ANT. MANARA, auteur d'une *Conversione di Sant' Agostino* (1672) où le *Te Deum* qui suit la conversion d'Augustin semble un souvenir des drames liturgiques du moyen âge; GIOV. BATTISTA VITALI, auteur de Sonates d'église à 2-5 instruments (1669), de Psaumes concertants à 2-5 voix avec instruments (1677), d'Hymnes sacrés pour toute l'année à voix seule avec 5 instruments (1684) et de deux oratorios : *Agar* (1671), *Jefte* (1672); FRANCESCHINI, auteur de *La vittima generosa* (orat., 1679); GIOV. BAT. BASSANI, pour qui la musique était un chant de sirène ou de cygne harmonieux, un art de fantaisie sentimentale et de « languidezze amorose » et qui a écrit des *Concerti sacri* (1692), des Psaumes, des Répons, des Motets monodiques, des Antiennes, des Messes (1690-1700), le tout avec instruments, et des oratorios, *Il trionfo della divina misericordia* (1683), *Giona* (1689) où la « sinfonia » tient une place importante; FR. ANT. PISTOCCHI, fondateur d'une école de chant, auteur d'un *S. Adriano* (orat., 1692) et d'une *Maria Virgine adorata* (*id.*, 1698). Le moine ATTILIO ARIOSTI (né à Bologne en 1666), dont les succès s'étendirent en Prusse et en Angleterre, auteur de *Divertissements de salon* (1685) et de *Leçons pour viole d'amour*, montra un talent dramatique très remarquable à la fois dans un grand nombre d'opéras et dans les oratorios *La Passione* (1693, Modène), *La profezia d'Eliseo* (1705), *Nabucodonosor* (1706), *La madre dei Maccabei* (1701). GIOV. CARLO

Maria Clari (1669-1745), musicien délicat, surtout connu comme compositeur religieux par son *De profundis* avec orchestre, auteur de 3 oratorios qui furent exécutés à Florence, de 1705 à 1709, et Gius. Ant. Aldrovandini, qui, de 1696 à 1711, écrivit des chants spirituels avec accompagnement de violons et 6 oratorios, doivent compléter cette liste.

Au risque de dépasser la date prise d'abord comme limite de ce chapitre, nous placerons ici le nom d'un savant musicien qui fit honneur à Bologne et représenta bien, par certains traits de sa personnalité, l'esprit de la Renaissance : Giambattista Martini. Né en 1706 à Bologne, membre illustre de l'Académie *dei Filarmonici,* il mourut en 1784 dans sa ville natale où le *Liceo* conserve, avec sa mémoire, la plus grande partie de sa bibliothèque. Moine franciscain, mathématicien, archéologue érudit, historien, maître de chapelle, violoniste et claveciniste, maître fameux dans l'art du contrepoint, le « père Martini » appartient à la musique religieuse par ses Litanies et ses Antiennes à la Vierge pour 4 voix avec orgue et deux parties de violon (1734), par les seize Sonates pour orgue (1741 et 1747), et quelques oratorios de moindre valeur, œuvres de jeunesse dont l'une, *S. Pietro* (1738), est conservée au Liceo. Compositeur honorable, ce fut un praticien célèbre et un maître de très grande autorité.

La Bibliothèque de Modène (*Biblioteca Estense*) est la plus riche en partitions pouvant servir à l'histoire de l'oratorio dans le nord de l'Italie.

A Modène, où il fut maître de chapelle (1653-1662) et où il mourut en 1681, appartient le poète-compositeur Benedetto Ferrari, connu par ses opéras pour les théâtres de Venise; son oratorio *Sansone* (1660) peut être cité comme ayant tous les caractères artistiques et pseudo-religieux du genre alors à la mode. On y rencontre des hymnes en langue vulgaire comme le chœur *Viva il Dio delle Vittorie* célébrant la défaite des Philistins, des scènes de séduction et de volupté comme la berceuse accompagnée par quatre violes qui est chantée au moment où Samson est vaincu par Dalila : *Dormi, invitto Marte, dormi fra le braccie del diletto.* A la fin de la première partie, deux personnages allégoriques, la Raison (contralto)

et le Sensualisme (basse) viennent conseiller à Samson, l'un de fuir l'amour, l'autre de lui céder; et c'est par le second qu'après une longue hésitation Samson se laisse convaincre. Par les scènes de passion qu'elle encadre et rehausse d'idées politiques, l'œuvre est une tragédie; par ses modes d'expression, c'est un opéra. Marco Ant. Bononcini, né en 1675, et placé par le P. Martini à la tête des musiciens contemporains, auteur d'*Il trionfo della grazia* (1707), de *La Decollatione di S. Giov. Battista* (1709) et de l'*Interciso* (1711) n'est plus, ici, qu'un nom resté illustre. A Modène sont conservés les oratorios d'un compositeur qui fit passer dans la musique quelque chose de la passion qui remplit sa vie aventureuse : Alessandro Stradella (1645?-1681). Dans son *S. Giovanni Battista*, il emploie le Concerto grosso pour la symphonie d'introduction, parfois pour l'accompagnement, et s'applique à bien exprimer le caractère d'Hérode; dans *Ester*, dédiée en 1651 au duc de Modène, dans *Suzanna*, *Sa. Pelagia*, *S. Crisostomo*, *Sa. Edita Vergine e monaca*, il se montre tour à tour pathétique, léger, d'une fantaisie et d'une force expressive tout italiennes.

A **Naples**, autrefois comme aujourd'hui, le sensualisme italien s'associa au culte catholique autant qu'à Venise. C'est là surtout qu'aurait pu trouver sa justification l'étymologie burlesque : *oratorium* a *non orando*. La musique religieuse fut cultivée par trois musiciens illustres personnifiant également l'alliance du profane et du sacré : Francesco Provenzale, chef de l'École, dont les oratorios n'ont malheureusement pas été conservés, son élève Aless. Scarlatti et Durante.

L'œuvre religieuse d'Al. Scarlatti est aussi riche et variée que son œuvre profane. Il a écrit 200 messes! Motet, stabat, psaume, miserere, passion, concert sacré, oratorio, il a employé et rempli tous les cadres avec sa géniale facilité. Observant quelquefois la tradition palestrinienne, il suit aussi la double et contradictoire tendance de son temps : le goût de la monodie accompagnée, et celui de la grande polyphonie vocale et instrumentale. Énorme est le nombre de ses cantates pour voix seule avec continuo ou violon; la Bibliothèque du Conservatoire de Paris en a un

recueil en 8 volumes. Il a composé des messes à dix voix, la *Passion selon Saint Jean* pour alto, chœur, violon, viole et orgue, des *Concerti sacri*, des motets à 4 voix avec instruments à cordes et orgue (dont un *Tu es Petrus* pour 2 chœurs est fort beau), et une quinzaine d'oratorios, de sérieuse valeur dramatique. D'*Agar ed Ismaele esiliati* (1684), M. Schering a reproduit une page admirable (*Pietà, mercè*, etc.), où le solo n'est ni un récitatif, ni un *aria*, mais, avec une forme très musicale où les instruments alternent avec la voix, une juste et pathétique notation du sentiment. Dans *Il martirio di Sa. Teodosia* et *La Conversione di Maddalena* (1685), où s'opposent la Jeunesse et la Pénitence, Scarlatti a toutes les qualités d'un homme de théâtre. L'orchestre joue un rôle important dans *Sedecia, re di Gerusalemme* (1706) : symphonie de violons pour l'introduction, trompettes et timbales pour la musique de guerre, hautbois (obligé dans le duo d'Anna et d'Ismaël). *La Vergine Addolorata* (1717) a une puissance d'expression qu'on a pu comparer à celle de Bach.

Francesco Durante est un contemporain de Bach et de Hændel. Le Conservatoire de Paris possède un recueil manuscrit et à peu près complet de ses œuvres : 13 messes et parties de messes, 16 psaumes, 16 motets, quelques antiennes. Il a écrit aussi des *Lamentations* (Bibl. de Vienne). De ses oratorios, dont le P. Martini possédait quelques partitions, il n'est rien resté. Une de ses messes est *alla Palestrina*; une autre est qualifiée *Pastorale*. Ses deux œuvres principales semblent être les deux *Magnificat*, en *si* bémol et en *ré*. Dans sa musique d'église, il emploie presque toujours l'orchestre, les cors et les instruments à vent avec prédilection. Durante est un compositeur de style clair, naturel, vivant et brillant, mais sans profondeur.

Les grands compositeurs religieux de l'école napolitaine, pendant la première moitié du XVIII^e^ siècle et un peu au delà de 1760, ont été Leo, Porpora, Pergolèse, Terradeglias, Jomelli.

D'abord élève, puis maître au Conservatoire della Pietà de Naples, Leonardo Leo (1694-1744) a écrit en des genres différents avec les mêmes qualités de délicatesse, de clarté, d'élégance noble et de force expressive. Il est surtout célèbre par son admirable *Miserere*, écrit pour deux chœurs a cappella conformément à la tradition, et si

souvent réédité dans les recueils du XIXe siècle; avec un *Ave maris stella*, monodie accompagnée, il a écrit un *Dixit dominus* à dix voix et orchestre, un *Credo* à dix voix et deux orchestres. Il se montre poète et coloriste, plein de sentiment et de charme dans ses oratorios où il place de belles ouvertures (*Sant' Elena*, 1732) ; il fait un judicieux emploi des hautbois et des cors (aria d'Adam, dans *La morte di Abele*, 1732), et va jusqu'à employer une sorte de concerto grosso pour l'accompagnement (air de Marciano dans *Elena*). Il y a encore de lui trois oratorios : *Gloria restituita al Calvario*, *S. Alessio* (1712) et *Sa. Chiara* (1732).

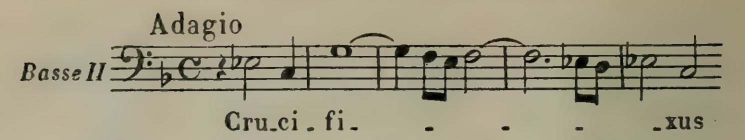
Dans la période qui s'étend un peu au delà de 1760, la musique religieuse napolitaine est représentée par des compositeurs dont les noms appartiennent à l'histoire du théâtre profane. LEONARDO VINCI (1690-1732), moine de la Congrégation du Rosaire, auteur de plus de quarante opéras, a écrit des messes, des motets, trois oratorios pleins de pathétique, fort loués par Gerber pour l'habileté à accompagner le récitatif, à « peindre et à exprimer la nature »; NICOLA PORPORA (1686-1766), maître de chant qui forma toute une génération d'artistes, est l'auteur d'un nombre à peu près égal d'œuvres sacrées et profanes; son bagage religieux, entaché des graves défauts de la décadence, se compose de cantates monodiques (dont douze, les meilleures, ont été éditées à Londres en 1735), de motets, de psaumes, de messes, d'un *Stabat Mater,* pour soprani et alti, et d'oratorios, « sacrés » au moins par le titre : on y trouve un sensualisme brillant, une virtuosité vaine, des roulades sur des mots insignifiants, des thèmes dépourvus de caractère, et, malgré l'instrumentation qui fait concerter parfois les violons, les trompettes et les cors, un art creux et décoloré. PERGOLÈSE est surtout, pour la postérité, l'auteur de la *Serva padrona* et du *Stabat* écrit pour deux voix de femmes, soprano et alto, avec accompagnement des cordes : pièce très rabaissée par les uns, trop vantée par les autres, plus dans le style de l'opéra seria que dans le style d'église; ses deux oratorios, *San Guglielmo d'Aquitania*, et *Il transito di S. Giuseppe* ont une vivacité, une flamme, un charme vocal

qui donnent lieu à la même observation. Nicola Jomelli, né près de Naples en 1714, dépasse à la fois le cadre de ce chapitre et celui de l'art italien, car il reçut la profonde influence de Hasse. Il écrit habituellement ses pièces religieuses à deux chœurs avec des soli intercalés. Dans son *Miserere*, il associe deux soprani et l'orchestre; ses oratorios *La Betulia liberata* (1743), *La Passione* (1749), *Isacco* (vers 1752) sont remarquables par la netteté rythmique, l'éloquence de la mélodie, la subordination des figures de style et des instruments à la justesse de l'expression : « en lui, dit Schering, tout est vie, mouvement, caractère et passion ».

De caractère tour à tour dramatique et lyrique, comme la plupart des précédents, sont les compositeurs religieux de l'école de **Venise**, dont trois grands noms seulement nous arrêteront : Legrenzi, son élève Lotti et le brillant Marcello.

Le prêtre Giov. Legrenzi composa 15 opéras en vingt ans (1664-1684); maître de chapelle, il travailla beaucoup pour l'église et éleva jusqu'à 34 exécutants l'orchestre de S. Marc : 8 violons, 11 petites violes, 2 violes ténors, 3 basses, 4 théorbes, 2 cornets, 1 basson, 3 trombones. Ses œuvres principales sont : *Concerto messe e salmi a 3 et 4 voci con violini* (1654); *Sacri e festivi concerti, Messe e salmi a due cori* (1657); *24 cantates* pour solo (1676); *Motetti Sacri a voce sola con stromenti* (1692) et 4 oratorios. La musique d'un seul de ces derniers, *La morte del Cor penitente*, est conservée en manuscrit à la Bibliothèque de Vienne. Ses élèves furent très nombreux; sa musique mérita l'attention de J.-S. Bach.

L'élève de Legrenzi, Antonio Lotti (1667-1740), successivement titulaire des deux orgues puis maître de chapelle à Saint-Marc, est une personnalité brillante de l'école vénitienne, mais un des derniers représentants du style *a cappella*. Il a écrit à 6, à 8 et 10 parties, quelquefois avec accompagnement d'orgue. Parmi ses œuvres dont beaucoup sont restées en manuscrit, les plus remarquables sont : ses *Benedictus* et *Miserere* (en *ré* et en *sol* mineur), sa messe pour l'église Geminiani, son *Requiem*, le psaume *Laudate pueri*. C'est un imaginatif, parfois comparable aux grands peintres vénitiens. Son *Crucifixus* (reproduit dans le petit recueil de Peters, *Musica sacra*, n° 20) débute par cette phrase :




dont le chromatisme descendant est un gémissement douloureux; et voici où apparaît l'imagination vénitienne. Le dessin formé par les trois premières notes est reproduit, avec des transpositions diverses : à la 2e mesure, par la basse I; à la 3e, par le ténor II; à la 4e, par le ténor I; à la 5e par l'alto II;... ainsi de suite, jusqu'à la 8e mesure, où le soprano I fait son entrée, *toujours sur la même formule.* Ces montées en mineur, étagées comme pour une image de calvaire, s'unissent à la 10e mesure en un accord de septième qui, très doucement, en *diminuendo* de pitié et d'amour, fait sa résolution en *sol* naturel majeur. Il y a là un art de la composition décorative et de l'expression qui, manifestement, est plus avancé que celui de Palestrina. Les deux oratorios de Lotti, *Il voto crudele* ou *Jephta* (1712) et l'*Umiltà coronata* (1714) sont des œuvres peu importantes qui se ressentent de la platitude du texte verbal (rédigé par Pariati).

Benedetto Marcello (1686-1739) est un type séduisant de l'artiste italien et, plus spécialement, de l'artiste de la Renaissance. Patricien, homme d'État, érudit, poète, nourri d'idées antiques, polémiste, technicien solide en musique, d'esprit vif et inconstant, il reçut de ses contemporains ce titre de « prince de l'art » dont on a un peu abusé au cours de l'histoire musicale. Marcello doit surtout sa gloire à ses *Cinquante psaumes* publiés en 1724-1727, en 8 volumes, avec le titre *Estro poetico-armonico.* Le nombre des voix varie de 1 à 4, et les soli alternent parfois avec les tutti, soutenus par une basse générale pour orgue ou clavier, quelquefois par des violons et un violoncelle obligé. Plusieurs d'entre eux sont *a cappella.* Les paroles sont une paraphrase, par Giustiniani, du texte biblique. Le style musical, inspiré souvent de la forme grégorienne et de souvenirs antiques, est simple, plein de noblesse, non dépourvu d'images pittoresques (psaumes 3, 10, 13, 17, 18). Les plus beaux sont le 22e et le 28e. L'ensemble est une œuvre de dilettante fort distingué. Le

succès en fut enthousiaste à Venise, général dans toute l'Europe. Avec de nombreuses pièces religieuses, Marcello a composé des oratorios, parmi lesquels *Giuditta* (1712) et *Il trionfo della poesia e della musica nel celebrarsi la morte, la esaltazione e la coronazione di Maria*, dont il écrivit lui-même les paroles.

A **Florence**, sous le règne du dévot Cosme III (1670-1723), l'art religieux prit un grand essor. La Bibliothèque de Hambourg (fonds Chrysander) ne possède pas moins de 123 livrets d'oratorios; la musique en est malheureusement perdue.

A **Vienne**, au XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle, les caractéristiques de la musique religieuse sont à peu près celles de la musique de théâtre. C'est de Venise, de Bologne, de Modène, de Rome, que partent les causes déterminantes du goût et les modèles. Le premier opéra italien représenté devant la cour est de 1631; le premier oratorio italien est de 1649. Dans les cérémonies musicales du *san Sepolcro*, qui rappellent les drames liturgiques du moyen âge, on imite le type de l'*Azione sacra* ou de la *Rappresentazione sacra*. Les cadres de la composition d'église sont les mêmes qu'en Italie : monodie accompagnée, double chœur avec extension exceptionnelle à un plus grand nombre de voix, récitatifs, arias et tutti concertant avec des parties instrumentales. Tous les compositeurs, sauf un très illustre, viennent de la péninsule; et les textes des livrets sont en italien. Les différences principales à noter sont d'abord qu'à Vienne l'art religieux, dans ses manifestations les plus brillantes, s'adresse moins au peuple qu'à l'entourage du souverain, à la société de la Hofburg (jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, où il pénètrera dans les concerts bourgeois et profanes du Burgthéâtre); c'est ensuite sa tendance constante à être moins dramatique et à employer, comme il sied en terre allemande, une écriture plus savante. Dans le sujet dont nous avons à tracer les grandes lignes, on pourrait distinguer deux périodes : la première, remplie par l'influence exclusive des Italiens, s'étendrait jusqu'en 1698, année où Léopold I^er nomma Fux compositeur de la cour; la seconde, d'une plus grande originalité,

s'étendrait jusqu'en 1774, date du dernier oratorio de Giuseppe Bonno.

De bonne heure, et malgré l'application à suivre l'art étranger, on remarque un esprit plus sérieux, plus appliqué à l'expression noble, plus attentif que celui des Italiens à marquer avec précision le rôle des instruments qui s'allient aux voix. Celui qui donna l'impulsion et régna jusqu'en 1700 est Antonio Draghi (né en 1635 à Rimini), fournisseur inlassable d'opéras, de cantates et d'oratorios, compositeur d'un lyrisme sentimental, aimable, peu dramatique. Les autres compositeurs sont (avec Léopold Ier) Antonio Bertali, maître de chapelle de la cour de Vienne (1649), auteur d'une *Marie-Madeleine* (1663) remarquable par la symphonie d'introduction et les soli, et d'un *Massacre des Innocents* (1665) où l'on peut signaler un trio pathétitique de trois mères; le vénitien Pietro Andrea Ziani (1630-1711), auteur de *Sacræ laudes* à 5 voix (1659), de messes et de psaumes avec 2 instruments obligés, et de 3 oratorios; son neveu Marc' Antonio Ziani, vice-maître de chapelle de la cour de Vienne en 1700, auteur d'un *Giudizio di Salomone* et d'une *Sa. Caterina* (1700) d'inspiration toute vénitienne. Vénitien de naissance et d'esprit est aussi Carlo Agostino Badia, entré à la cour de Vienne en 1696, auteur de 12 cantates accompagnées au clavier, et de 31 oratorios.

Un nom, avons-nous dit, a une place exceptionnelle dans cette pléiade de compositeurs faciles. Attaché à la musique de la cour de 1698 à 1741, Johann Josef Fux représente une réaction très personnelle de l'esprit viennois contre l'invasion de l'italianisme et, spécialement, contre l'art décadent de Naples. Dans ses compositions comme dans son ouvrage théorique *Gradus ad Parnassum*, il apparaît avec le savoir très solide d'un contrepointiste prenant encore pour base les modes diatoniques de l'Église. Des 54 messes qu'il a écrites (avec 3 *Requiem*, un grand nombre de Motets, de Litanies, de Graduels, d'Offertoires, d'Hymnes), les plus remarquables sont la *Messe du Credo*, dont toutes les parties sont construites sur le thème du credo liturgique, et la *Missa canonica*, où sont employées toutes les formes du canon. On a appelé Fux « le Palestrina autrichien »; il justifie ce titre, dans une certaine mesure, par son attachement à la tradition, par la belle technique de ses chœurs, et son goût pour la musique *a cappella*. Il emploie cependant les instruments dans son *Te Deum* (1723) et dans ses oratorios : il écrit des airs avec bassons, viole, chalumeaux (par

exemple dans *Il frutto della Salute*, 1716), avec trombone obligé (*Jesu Cristo nell'orto*, 1718), avec théorbe (*La fede sacrilega*, 1714); il cultive l'ouverture « française », en lui donnant parfois un rapport étroit avec l'ensemble de l'œuvre (comme dans la *Deposizione della Croce*, 1728). Sa supériorité éclate surtout dans les fugues. La rançon de cette maîtrise est une certaine insuffisance d'expression dans le traitement des grandes scènes religieuses; ses récitatifs, le *secco* et l'*accompagnato*, sont faibles.

Beaucoup mieux doués pour l'expression pathétique et dramatique furent le vénitien Caldara, second maître de chapelle subordonné à Fux en 1716, et le florentin Francesco Conti, compositeur de la cour de Vienne en 1713. Caldara ne laisse pas d'avoir la fécondité et les sérieuses qualités techniques de Fux; son *Crucifixus* pour 4 chœurs ou 16 voix, ses Messes concertantes, sont des œuvres de haute valeur : mais il a, en plus, les qualités du génie italien. Dans ses 31 oratorios composés entre 1712 et 1735 (Fux n'en a composé que 10), il cherche la forme solennelle et noble; il écrit des fugues comme introduction (*Cristo condamnato*, 1717), des arias en forme de fugue et de double fugue (*In due guise a Dio serve il buon regnante*, dans *Gionata*, 1728) : mais il est vivant, souple, et connaît la puissance des contrastes; il a de beaux récitatifs (comme dans *Il battista*, 1727), et une admirable maîtrise dans le maniement des parties instrumentales (*Gerusalemme convertita*, 1733). Conti ne fut pas seulement un virtuose du théorbe et un brillant auteur d'opéras bouffes. Son oratorio *David* (1724), où abondent les pages d'une expression psychologique très fine et qui fait penser à Hændel, est considéré comme un des sommets de l'art viennois.

D'autres compositeurs, oubliés aujourd'hui, eurent une faveur extraordinaire à la cour de Vienne, comme Giuseppe Porsile, auteur de 13 oratorios dont *Il trionfo di Giuditta* (1723) est cité comme modèle. Il eut pour collègue, dans la chapelle impériale, l'allemand Georg Reuter, auteur d'un *Elia* (1728), introducteur, comme Fux, de la fugue et de la double fugue dans les arias. Giuseppe Bonno, né à Vienne en 1710, a suivi la tradition de Fux, de Conti et de Caldara, dans ses oratorios *Eleazar* (1739), *S. Paolo in Atene* (1744), *Isacco* (1759) ... et le dernier, *Giuseppe riconosciuto* (1760).

Dans l'art religieux des **Allemands du Nord**, il faudrait faire deux parts, l'une et l'autre très considérables : celle de l'influence italienne et celle de la création originale. L'Allemagne du XVII[e] siècle se mit à l'école de l'Italie, surtout après la période d'épuisement (1650-1670 environ) qui suivit les ravages de la guerre. De bonne heure, nous l'avons vu avec l'opéra, le prestige de l'art étranger avait créé ce goût d'imitation qui est inscrit dans la biographie de nombreux artistes ; ainsi KAPSBERGER est un Allemand de Venise et de Rome : son drame religieux et musical *Apotheosis sive Consecratio S.S. Francisci et Fr. Xaverii* (1622) fut joué, la même année, à Rome et en Bavière. Les Allemands cèdent à une mode qui est universelle ; mais leurs qualités propres sont de premier ordre. Protestants, ils n'ont pas la sensualité, la grâce séduisante des catholiques du Sud ; ils n'utilisent pas les brillantes légendes de la vie des Saints ; en revanche, ils apportent des contributions décisives aux conquêtes du siècle qu'on pourrait résumer ainsi : l'équilibre de la polyphonie vocale et de la polyphonie instrumentale en vue de la justesse expressive de l'éloquence musicale.

La recherche de la vérité étant le grand principe révolutionnaire de tous les arts, les genres sont transformés ou encore un peu indéterminés. A partir de 1600 environ, le *motet*, vocal et *a cappella* jusqu'alors, subit une altération due à l'influence des progrès de l'art profane. Il s'organise suivant une conception intermédiaire et neutre, en s'enrichissant des formes nouvelles que crée l'Eglise protestante. Dans ses *Musicalia ad chorum sacrum* à 5, 6 et 7 voix (1648), Schütz cherchera un compromis entre la nouvelle et l'ancienne Ecole ; les habitudes de la polyphonie purement vocale sont de plus en plus modifiées : on cherche le libre mouvement de la mélodie, le rythme plus net, l'harmonie de support plus solide, enfin, et comme une suite nécessaire de cette évolution dans le sens de l'harmonie moderne, le concours des instruments. Il y a dans les motets du XVII[e] siècle des duretés qui, sans doute, peuvent être dues à l'état de l'art, mais qui imposent à l'esprit du lecteur l'idée d'un accompagnement instrumental. La *Cantate* devrait être plus lyrique que l'*oratorio*,

et celui-ci moins dramatique que l'opéra; ces différences ne sont pas toujours bien tranchées. Les « comédies sacrées », comme la *Philothea, id est anima Deo chara* (1648), pouvaient être chantées « *tam in scena quam sine scena* ». Il y a des *Concerts* ecclésiastiques, des *symphonies* spirituelles, et même des *Madrigaux spirituels*. La *Passion* est un genre qui, de la lecture rituelle, est passé au choral puis à la symphonie des voix, de l'orchestre et de l'orgue. L'évolution de l'art religieux va de la forme objective et impersonnelle au langage subjectif et individuel; Bach élargira définitivement le cadre : Beethoven y mettra une passion qui sera toute humaine à force d'être personnelle et profonde.

Les chefs-d'œuvre de J.-S. Bach sont proches; nous voyons en eux le point d'aboutissement de toute cette période. Mais on arrive à ce sommet en gravissant d'abord des cimes moins hautes. Il y eut, avant Bach et dans sa propre famille, des précurseurs qui semblent l'annoncer, le préparer, le soutenir. Nous en avons déjà parlé dans le chapitre consacré à la musique instrumentale; nous nous bornerons ici à quelques maîtres de génie qui ont créé des modèles dans l'art d'associer les voix et les instruments. Le premier est HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672), introducteur en Allemagne de l'art nouveau des Italiens. Arrêtons-nous quelques instants à ce grand nom.

Ce que Schütz prit d'abord aux Italiens, c'est la polyphonie concertante de Gabrieli, et l'usage de la basse chiffrée, déjà employée dans l'opéra. Du second voyage qu'il fit à Venise (1628) pour étudier la « nouvelle musique », il rapporta ses *Symphonies sacrées*, dont la première partie est de 1629, et où nous choisirons quelques exemples pour donner une idée de son art.

## Bibliographie.

MICHEL BRENET : *les Oratorios de Carisissimi* (*Rivista musicale* de Turin, 1897). — J. S. SHEDLOCK : réédition d'un choix d'œuvres de B. Pasquini pour clavier (1895). — FED PARISINI : Biographie (1887) et Correspondance (1888) du P. Martini; LEONIDA BUSI, *Il padre G. M. Martini* (Bologne, 1891). — J. DENT, *Al. Scarlatti, his life and works* (1905). —

G. Leo : *Leonardo Leo, musicista del secolo XVIII^e^ e le sue opera musicali* (1905). — M. de Villarosa : *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli* (1840 ; 2^e^ éd , 1843) ; et Francesco Florimo : *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (2 vol, 1869-71 ; 2^e^ éd. en 4 vol., 1880-84, sous le titre *La scuole musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii*). — Oscar Chilesotti : *I nostri maestri del passato* (1885) et Leonida Busi, *Benedetto Marcello* (1884). — L. v. Köchel : *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien, von 1543 bis 1867* (1868) ; le même a donné une biographie de Fux (1872) et un catalogue thématique de ses œuvres.

## CHAPITRE XLII

### HEINRICH SCHÜTZ ET J. CHR. BACH

**L'allemand Heinrich Schütz et son éducation musicale à Venise; il reçoit les leçons de G. Gabrieli et s'initie à une musique nouvelle. — Les Symphonies sacrées. — L'art de la composition et de l'expression analytique dans les œuvres de Schütz. — J. Chr. Bach et sa place dans l'histoire de la musique allemande. — Les compositions religieuses ; emploi de l'ancien système modal et du nouveau. — Le romantisme de J. Chr. Bach.**

Heinrich Schütz (1585-1672) est une des belles figures de l'histoire musicale. D'abord « universitaire » comme tout bon artiste allemand, esprit très cultivé, protestant un peu sévère mais d'une foi solide, conquis par la musique malgré la sollicitation initiale de sa famille vers d'autres voies, il dut à la libéralité d'un amateur princier, le landgrave de Hesse, d'aller vivifier sa vocation au plus brillant foyer de l'art méridional : à Venise. Il y séjourna d'abord de 1609 à 1612, date de la mort de Giov. Gabrieli dont il fut l'élève. Son rôle, dans la musique religieuse, fut de greffer le génie italien sur le génie allemand.

L'œuvre de Schütz est considérable; elle remplit 17 volumes de l'édition de Spitta (en y comprenant l'oratorio de Noël retrouvé par Schering). Religieuse sans être liturgique, elle appartient au genre *Histoire sacrée*. Les manuscrits sont à la Bibliothèque de Dresde, où Schütz fut longtemps maître de chapelle (à partir de 1617), et à celle de Cassel. Les compositions principales sont : les *Sept paroles du Christ*, les *Passions*, l'*Histoire de la Résurrection triomphale de notre unique Sauveur*, celle de sa *Naissance*, les *Psaumes de David*, le *Psaume 133* (titres en allemand); les *Cantiones sacræ 4 vocibus cum basso ad organum* (1625), la *Cantate de vitæ fugacitate aria*

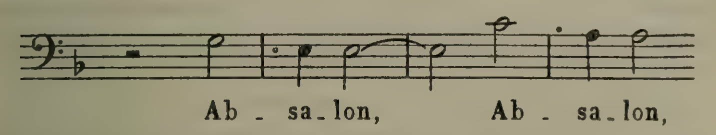
*quinque vocibus* (1625), les *Symphoniæ sacræ* en 3 parties (1629, 1647, 1650); le *Canticum Beati Simeonis* à 6 voix (1657).

Dans la dédicace (latine) des *Symphoniæ sacræ* au prince-électeur G. de Saxe, Schütz s'exprime ainsi : « Pendant mon séjour à Venise auprès d'anciens amis, j'ai vu que la musique s'était transformée et avait abandonné une partie de l'ancien système pour donner plus de plaisir aux oreilles de nos contemporains : j'ai employé mon esprit et mes forces à suivre cette règle pour vous donner une preuve nouvelle de ma bonne volonté ».

Ce recueil contient divers types de chant accompagné par les instruments. D'abord le solo vocal : dans la pièce *in te Domine speravi*, la mélodie avec paroles est encadrée par une partie de basson (ou de trombone), et, à la basse, une partie d'orgue. Dans un prélude instrumental de sept mesures, le violon et le basson entrent l'un après l'autre, selon l'usage du canon, en exposant un thème que la voix, comme si elle était elle-même un instrument, ne fait que reprendre pour la troisième fois. Il faut reconnaître, — le cas sera beaucoup plus fréquent dans la musique allemande que dans la musique italienne — que ce premier thème est peu vocal, avec deux gammes descendantes en croches (de *sol* à *la*, puis, reprenant d'un peu plus haut, du *la* aigu au même point). La qualité de la pièce, divisée en trois parties, est d'être à la fois une et variée. C'est de la polyphonie analogue à celle des airs d'opéra, mais avec une unité obtenue par des moyens moins extérieurs.

Un autre exemple de solo vocal concertant, où le rythme et les moyens d'expression sont mieux appropriés aux paroles, est la plainte de David : *Fili mi Absalon, quis mihi tribuet ut moriar pro te?* Elle est écrite pour quatre trombones, voix de basse, et orgue. Plusieurs maîtres antérieurs avaient déjà traité ce sujet; Josquin des Prés lui a consacré trois compositions. La pièce de Schütz est originale, admirablement expressive. Elle débute par un prélude purement instrumental de 42 mesures; sur un rythme majestueux (l'ancienne mesure $\frac{3}{1}$) les trombones font successivement leur entrée, en *imitant* tour à tour l'idée principale, puis en s'unissant — avec l'orgue — selon les usages du style fugué, mais sans imitations canoniques rigoureuses. Ils se taisent à la mesure 43; alors s'élève, accompagnée

par l'orgue seul, la voix de basse qui reprend la mélodie exposée au début : *Fili mi, fili mi Absalon!* Ces formules sont répétées une douzaine de fois (comme il arrivera si souvent dans les cantates de Bach), avec un très bel accent dramatique. Après dix mesures où la basse chante à découvert, les trombones reparaissent pour faire alterner avec la voix le dessin, rendu pathétique par la répétition et par quelques syncopes, sur lequel se pose l'appel douloureux :




Après les 38 mesures (à partir de l'entrée de la basse solo) où ces simples mots *Absalon fili mi* prennent une éloquence extraordinaire, il y a un intermède purement instrumental de 28 mesures où les trombones et l'orgue parlent seuls, sur un rythme plus vif, avec des noires, des groupes de croches, comme pour traduire l'énergie de la volonté; et la suite continue le parallélisme avec la construction de la première partie : après l'intermède, la voix de basse accompagnée par l'orgue seul chante les paroles : « qui m'accordera de mourir pour toi? *Quis mihi tribuet ut pro te moriar?* » Ici encore, l'idée principale (*ut pro te moriar*) est mise en relief par des répétitions passionnées; pour finir, la réunion de toutes les parties, en harmonie pleine, fait reparaître le thème initial. Dans les drames lyriques du XVII<sup>e</sup> siècle on chercherait vainement une œuvre plus originale, plus grandiose et plus émouvante. On est étonné de cet heureux concours du sentiment, de la pensée et de la technique, de la pénétration avec laquelle le compositeur fait le commentaire d'un texte dans une situation donnée, et de la puissance qu'il donne au verbe. J.-S. Bach n'aura qu'à suivre l'impulsion donnée par de tels modèles. Les qualités de « peintre » qu'on lui a attribuées sont déjà visibles.

« *Mon âme fond, car je viens de parler à celui que j'aime; sa voix est douce, son visage est beau; ses lèvres sont des roses d'où s'échappe un parfum de myrrhe...* » Pour mettre ces paroles en musique (même recueil), Schütz

écrit un duo pour deux voix de ténor qu'il fait accompagner (avec l'orgue) par deux *cornettini*, deux instruments ténors dont les contemporains louaient la douceur aimable, et qui se meuvent ici à une hauteur moyenne; grâce au choix des timbres, l'ensemble est comme enveloppé d'une tendresse caressante. Schütz excelle dans ce que les Allemands appellent le « Tonbild », c'est-à-dire l'*image* sonore de la passion et de l'idée. Tel il se montre encore en traitant ces paroles d'un sens mystique : « *La nuit, j'ai cherché sur ma couche celui que j'aime, et je ne l'ai pas trouvé. Je veux me lever, aller par les rues de la ville, à la recherche du bien-aimé. J'ai rencontré les veilleurs qui faisaient leur ronde*; *après les avoir dépassés, j'ai trouvé enfin celui que j'aime.* » La composition où cette scène est dépeinte se divise en deux parties correspondant aux deux idées : 1° recherche du bien-aimé; 2° le bien-aimé est découvert. Le prélude instrumental est joué par trois bassons. Le timbre choisi (le basson était parfois appelé *dulcino*, *dulcian*), est déterminé par l'idée de la nuit, et le style fugué donne ici l'impression d'une recherche anxieuse. Les deux voix, soprano et alto, entrent ensuite, accompagnées par l'orgue seul; et aux mots importants du texte littéraire (*surgam*, — *circuibo civitatem per vicos et plateas* — *quærens*) s'adaptent des dessins mélodiques, des imitations fragmentaires, des vocalises dont le rythme est manifestement approprié à tous les détails du sujet. Dans la seconde partie qui débute aussi par un prélude instrumental, l'idée essentielle — *j'ai trouvé!* — donne lieu à de vives figures des deux bassons graves qui viennent se mêler au « jubilus » des voix. La progression chromatique, dans l'accompagnement, a un caractère passionné. Les derniers mots : *je le tiens, je ne le quitterai plus* (tenui, nec dimittam) amènent après un allegro, un *adagio* sentimental et pathétique, plein de ce que Schumann aimait à appeler « *Innigkeit* », et où les deux voix, en imitations très serrées, chantent l'amour vainqueur. — Un même souci de la vérité apparaît dans la pièce *Cantate, exsultate et psallite*, où deux voix de ténor sont accompagnées par un cornet, une trompette, un basson et l'orgue.

Nous voyons maintenant ce que Schütz entendait par

cette musique « nouvelle », donnant plus de plaisir à l'oreille (*titillationem*), dont il avait eu la première impression en Italie, et qu'il voulait, comme il le dit dans la préface de la première partie de ses *Symphonies*, faire connaître à ses compatriotes. Cette conception n'était pas sans analogie avec le système sur lequel l'opéra venait d'être fondé. Schütz est sans doute, comme le sera Bach, un compositeur très religieux : il s'attache à illustrer des textes empruntés aux Psaumes, aux Évangiles, à la Bible; et si ses compositions ne sont pas destinées aux cérémonies liturgiques, elles sont néanmoins inspirées par l'Eglise et tout près d'elle. La nouveauté est dans les moyens dont il se sert : au lieu de ces chœurs à 8, à 12, à 16 voix qui semblaient vouloir donner une âme impersonnelle et chantante à la collectivité des fidèles, il emploie le *solo* ou le *duo* vocal, en substituant l'intérêt d'une éloquence individuelle à la majesté des grandioses constructions polyphoniques. Il fait accompagner le chant par des instruments qui sont choisis d'après le rapport de leur timbre avec le sujet traité ; il pousse plus loin qu'on n'avait fait jusqu'alors l'art d'illustrer, d'exprimer, de peindre. Il veut justifier ce que les humanistes disaient du pouvoir merveilleux de la musique grecque, en montrant combien les anciens modes, encore employés par lui, — librement d'ailleurs, sans crainte de dissonances justifiées — peuvent agir sur l'imagination et le sentiment : musique assez profane, mais épurée par la pensée religieuse et par une technique sévère, qui pénètre dans l'Eglise ou veut la détourner à soi; c'est le tableau de genre succédant au grand tableau d'Histoire, mais conservant l'ampleur de style du tableau d'Histoire; ou bien, pour parler un langage plus musical, c'est l'adaptation du « *stile rappresentativo* » à la grande cantate religieuse. Cette évolution est de la plus haute importance au point de vue allemand. Schütz est l'un des prédécesseurs de J.-S. Bach; or, l'art qu'il lui transmettra est profondément imprégné d'italianisme. Schütz n'est pas seulement l'élève de Joh. Gabrieli; lors de son premier séjour à Venise, où il vint en 1609, il avait lu, connu personnellement, admiré Monteverde alors dans la maturité du talent et de la gloire. Le second voyage qu'il fit en Italie (1628-29)

pour étudier le « nouveau style » en puisant à la source même, accentua les tendances de son esprit, comme on le voit dans la deuxième partie de ses *Symphonies sacrées*.

Cette deuxième partie, dont le plan avait été conçu après la publication du recueil de 1629 et qui était probablement achevée dès 1640, ne parut qu'en 1647. Elle témoigne d'une connaissance très précise des ouvrages de Monteverde (des *Scherzi musicali* qui avaient paru à Venise en 1632, des *Madrigali guerrieri ed amorosi*, qui sont de 1637), tout en permettant d'observer un progrès réel sur le maître italien. On y trouve un *Magnificat* avec paroles en allemand, pour une voix accompagnée par deux instruments et la basse. Le choix des timbres est déterminé par les idées contenues dans le texte verbal : deux violons pour les quatre premiers vers, deux trombones pour le cinquième, deux trompettes pour le sixième, deux flûtes pour les septième et huitième, deux *cornettini* pour le reste. C'est ainsi que procède Monteverde dans son propre *Magnificat* (1610); et dans le traitement de son orchestre, Bach se souviendra de cette méthode. Schütz, entre autres imitations, emploie une forme qu'on trouve dans Monteverde (motet : *Audi, cælum, verba mea*) : celle de l'écho. Les anciens modes ecclésiastiques paraissent bien compromis; l'échelle phrygienne est ici méconnaissable, le chant faisant de nombreuses cadences sur *mi* précédé d'un *ré dièse* tandis qu'un *si* est à la base. Les mêmes observations s'appliquent à l'*Hymne de Siméon*, pour voix de basse, et, d'une façon générale, aux autres pièces du recueil (à 2 ou à 3 voix).

La 3[e] partie des *Symphonies sacrées* parut en 1650, à Dresde. Cette œuvre de maturité est la plus importante, car elle marque encore un progrès dans le sens d'une expression dramatique obtenue par l'union du style représentatif et de la construction polyphonique. Une des plus belles pièces est écrite sur ces paroles très simples, tirées de l'Epître lue à la fête de la Conversion de Saint-Paul : « *Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu? Tu souffriras en sentant de nouveau mon aiguillon* ». Sur ces deux propositions, d'une littérature si mince, Schütz a construit une scène grandiose, d'une vérité d'expression générale, un peu mystique même, ne faisant place qu'exceptionnel-

lement à l'image (symbolique) du détail réel, très colorée pourtant. La première idée qui le dirige, c'est qu'ici Dieu doit chanter. Comment faire chanter Dieu? Sera-ce en un trio vocal — puisqu'Il est Trinité —, comme l'a fait un naïf « mistère » du moyen âge? Sera-ce en un solo, comme fait Bach? Schütz ne retient que le concept de la toute-puissance divine, dont il donne l'image d'abord par une série de voix accouplées, puis par un chœur formidable à douze parties réelles accompagnées par les instruments. La première partie est consacrée à cette question : « *pourquoi me poursuis-tu?* » qui est mise en valeur de pleine éloquence. Elle est d'abord formulée au grave, majestueusement, sur des tenues de rondes qui arpègent l'accord parfait dorien, avec deux grosses voix de basse accompagnées par l'orgue seul. La question est reprise ensuite, sur le même dessin, par un ténor et un alto, ensuite par deux soprani, et enfin (en imitation mélodique) par deux violons; si bien que, partie des plus bas degrés de l'échelle sonore, elle en parcourt successivement tous les degrés avec une insistance et une progression dramatiques. Nous avons déjà signalé ce procédé dans le *Crucifixus* de Lotti. Jusqu'ici le rythme est très lent $\left(\frac{3}{1}\right)$; il s'accélère soudain $\left(\frac{6}{2}\right)$, et, cette fois, la question « *Saül, Saül, Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu* (*ter*) » est chantée par trois chœurs réunis, accompagnés par les violons et l'orgue, soit en tout dix-sept voix. Là se termine la première partie; Schütz ne l'a pas traitée en musicien pur n'ayant en vue que la construction : il a voulu donner une image de ce qu'il y a de solennel, de puissant, d'impérieux et de formidable dans la parole divine. La seconde partie, débutant par un changement de mesure $\left(\frac{4}{4}\right.$, au lieu de la mesure ternaire$\left.\right)$ est consacrée au commentaire de la seconde proposition : « *tu souffriras de sentir mon aiguillon*, etc... » La phrase est d'abord énoncée, en solo qu'accompagne l'orgue par le ténor, puis (en imitation) par l'alto du chœur principal : c'est une sorte de récitatif animé par des valeurs brèves (noires, croches et doubles croches); un peu plus

loin, elle est reprise par le soprano I et la basse du chœur principal; elle passe ensuite dans les trois chœurs, par une progression analogue à celle de la première partie. Avec le plan établi sur cette idée de progression, se combine un plan suggéré par les idées de contrastes successifs et de contrastes simultanés dans les paroles, la mélodie et le rythme. En effet, entre la formule « *tu souffriras...* » chantée successivement par le ténor et l'alto, puis, toujours en soli, par le soprano et la basse, reparaît le tutti grandiose : *Saül, pourquoi me poursuis-tu?* Répétée huit fois par les trois chœurs réunis, elle sert de péroraison à tout l'ensemble. Tandis que les autres voix la reproduisent de façon continue, un groupe formé de quatre parties de soprano et de quatre parties de basse la fait entendre de façon intermittente, en coupant leur chant par des silences pathétiques de 2 et 3 mesures.

Enfin, pendant que toutes les voix font entendre ces mots, sur des notes brèves et pressantes : « *Saül, pourquoi me poursuis-tu?* », le ténor semble concentrer toute l'expression, ou traduire une autre nuance du sentiment par ce simple mot qu'il répète jusqu'à dix fois, sur des rondes ou des blanches : « *Saül! Saül!...* ». Ce procédé qui consiste, au milieu d'un développement nouveau, à reprendre un motif antérieur et à faire émerger une voix qui, avec une mélodie et un rythme particuliers, domine tout un ensemble, a servi certainement de modèle aux musiciens postérieurs; il fait songer à l'alleluia du *Messie* de Händel, où le soprano, sur de longues tenues, chante les mots « *Seigneur des Seigneurs, Dieu des Dieux* », tandis que l'alleluia règne dans les autres parties vocales et dans l'orchestre. Il y a une construction analogue dans le *Crucifixus* de la messe en *si*, de Bach. Cette composition de Schütz est plus qu'un tableau : c'est une scène! L'opéra du XVII^e siècle a-t-il rien de supérieur?

Par son mouvement et sa vie, par l'alternance bien calculée des soli et des chœurs, par son unité, elle représente un progrès remarquable sur la polyphonie du XVI^e siècle, et prépare les grands chefs-d'œuvre du génie allemand au XVIII^e. L'*Oratorio* et la *Passion* ont déjà leurs formes classiques; il n'y aura plus qu'à les étendre, à les assou-

plir encore. Quant au drame lyrique, il restera inférieur, durant la même époque, à de telles compositions ; et, longtemps, il ne produira rien de meilleur.

Le style, ou plutôt l'art « représentatif » qui fait de Schütz un précurseur si intéressant, puisqu'il réunit à la fois la tradition et la nouveauté, apparaît encore dans une charmante pièce du recueil de 1650, écrite sur un texte emprunté au deuxième chapitre de l'Evangile de Luc (inséré dans la liturgie pour le premier dimanche après l'Epiphanie). Ceci, c'est une idylle. Joseph et Marie cherchent Jésus, alors âgé de douze ans, qui les a quittés ; ils le trouvent enfin parmi les docteurs du Temple, et le grondent doucement. Le musicien n'a retenu que ce dialogue : « *Mon fils, pourquoi as-tu agi ainsi ? Avec chagrin, ton père et moi t'avons cherché. — Pourquoi m'avez-vous cherché ? répond Jésus ; ne savez-vous pas que je dois être là où mon Père veut que je sois ?* »

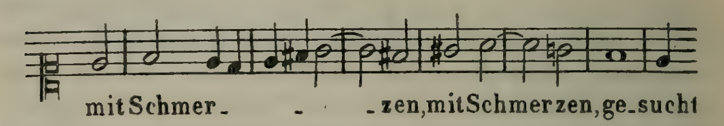
Ce dialogue (en latin : *fili, quid fecisti nobis sic?...*) a donné lieu à une exquise antienne qu'on trouve dans un manuscrit de Notker, x[e] siècle, publié en phototypie par les Bénédictins de Solesmes. *L'expression* musicale y est aussi visible que le permettait l'ancien système monodique : la question de la Vierge est faite en mode mixolydien, avec un accent d'affection très douce et une pointe de tristesse, tout cela enveloppé de sérénité biblique et ayant le pur caractère du *divin* ; pour la réponse de Jésus, qui traduit l'étonnement et la candeur, il y a une modulation en dorien, puis en lydien (sur la nouvelle idée : *nesciebatis*). Une raison d'équilibre et d'unité fait conclure la période dans le mode initial. Les grandes œuvres modernes ne sauraient faire oublier ces admirables mélodies de l'art primitif.

Dans la pièce de Schütz, une symphonie de 24 mesures jouée par les violons et accompagnée par l'orgue forme l'introduction, où les thèmes des voix sont déjà indiqués. Puis, selon le principe qui veut que les paroles importantes ne soient pas écrasées par le concert des instruments, la question est posée d'abord par Marie, ensuite par Joseph, en deux récitatifs identiques débutant ainsi :

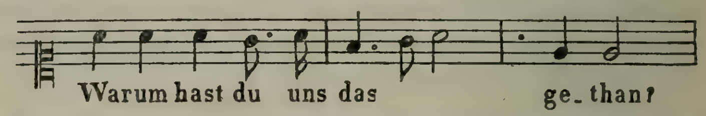
mein Sohn!.
*mon fils!.*

L'emploi de l'intervalle de demi-ton dans cet appel à la fois

affectueux et solennel (qui fait songer à une page célèbre de Meyerbeer) est aussi expressif que le chromatisme prolongé, un peu plus loin, sur le mot indiquant le *chagrin* (*Schmerzen*) de la mère :

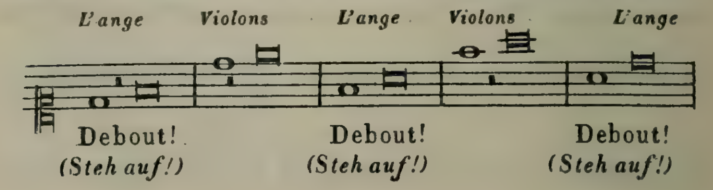



chromatisme hésitant, expressif, qui reparaît ensuite avec un mouvement contraire. Là où le sentiment domine, le style abandonne l'allure du récitatif pour prendre celle de la mélodie ; la période se termine sur une cadence suspensive, comme il convient à une question :

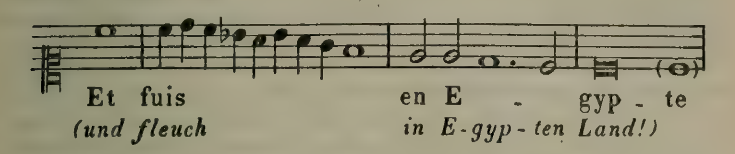



L'Evangéliste dit que Marie et Joseph « ne comprirent pas la réponse de Jésus ». Schütz, qui écrivait probablement lui-même les paroles de ses compositions, a modifié le sujet. Le sens de la réponse de Jésus éclaire et rassure tout de suite le père et la mère qui célèbrent le Seigneur (sur les vers 1, 2, 5, du 84e Psaume), unis à un chœur de caractère liturgique (car il semble parler au nom de l'ensemble des fidèles).

Il y a une même alternance motivée du solo et des chœurs, même application à adapter étroitement le chant à la signification des mots et aux idées, dans une autre grande composition de caractère épique où est traité le texte même de l'Ecriture sur la fuite en Egypte. Elle est écrite pour un soprano (voix de l'Ange), deux chœurs, deux parties de violon et orgue. L'appel au dormeur est fait dans un style dramatique et religieux à la fois :



Sur un récitatif continu, accompagné par l'orgue, se posent les paroles : « *Prends avec toi l'enfant et sa mère* ». Les imitations des violons ne reparaissent que là où la phrase prend un sens pittoresque, pour donner cette vive image, répétée près d'une vingtaine de fois, de l'idée de *fuite* :




Dans la suite, Schütz met en musique le récit évangélique : « *Et il se leva, et prit l'enfant et sa mère*, etc... », récit qu'il distingue nettement de la scène de l'apparition. Les derniers mots : « ... *Et il resta en Égypte jusqu'à la mort d'Hérode* » sont chantés par le ténor du chœur principal, d'une façon presque liturgique; le maître allemand se souvient ici encore de certains passages du *Magnificat* de Monteverde, à en juger par la diversité de dessin et le jeu d'allégresse qu'il donne aux instruments. Le chœur final semble se rapporter, par son éclat, à l'idée de la joie que donne le salut du Sauveur et la prédiction accomplie.

Ainsi Schütz sait plier tout le matériel sonore à l'expression de ce qui est individuel ou général, au « tableau » de genre ou au grand tableau d'Histoire, au drame, à l'idylle et à l'épopée, à tous les sentiments et à toutes les idées que contient un texte donné. Habile à ménager des contrastes, à distribuer la lumière et l'ombre, il assouplit, sans diminuer leur majesté, les puissances vocales que Gabrieli aimait à nouer en faisceau. Il donne éloquence et couleur à l'orchestre; il est à la fois expressif et décoratif, en faisant usage du *ripieno* (tutti instrumental accompagnant un solo) ou des *complementa*, c'est-à-dire du 2<sup>e</sup> et du 3<sup>e</sup> chœur, lesquels ne sont pas, musicalement, indispensables (le chœur I ayant une harmonie complète), mais qui servent d'ornement magnifique. Dans sa pièce si remarquable sur la conversion de saint Paul, on trouve, pour la première fois, semble-t-il, des indications de nuance : *mezzo piano*, *pianissimo*. Et c'est un autre signe important de sa mentalité d'artiste.

Andreas Hammerschmidt, né en Bohême en 1612, organiste à Freiberg et à Zittau de 1635 à 1675, partage avec Schütz la gloire des précurseurs éminents. On a de lui : *XVIII missæ sacræ*, de 5 à 12 voix; des *motets* monodiques et à 2 voix, des *Symphonies spirituelles* pour 2 voix et instruments; des *Chants de pénitence* et *d'actions de grâce* pour 5 voix et 5 instruments. Ses œuvres les plus importantes furent: *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele* (en 2 parties, 1645)qui contient (n° 19) une pièce charmante sur l'Annonciation, et les *Musikalische Gespräche über die Evangelia* (1655).

Cette forme du dialogue fut cultivée, à la même époque, par Erasmus Kindermann, organiste de Nuremberg (1642), et, un peu plus tard, par Werner Fabricius, organiste de Leipzig (1662), W. Caspar Briegel, maître de chapelle à Darmstadt, dans ses *Evangelische Gespräche* (3 parties, 1660), Rud. Ahle, considéré comme dépassant Hammerschmidt pour l'expression du caractère des personnages. Elle peut être rattachée à des modèles italiens, en particulier aux *Motteti concertati con Dialoghi* du chanteur vénitien Donati (1618). — « Les oratorios de Hændel et la Passion de J.-S. Bach ont leurs racines dans les *Dialogues* de Hammerschmidt » (H. Riemann).

Jean-Christophe Bach (1642-1703), oncle de Jean-Sébastien, offre autant d'intérêt que Schütz. C'est un des plus importants compositeurs religieux du xvii^e siècle. Dans une cantate expressive et colorée sur la lutte de l'Archange Saint Michel et du démon (d'après Saint Jean, XII, 7-12), il emploie deux chœurs à 5 voix, 2 violons, 4 altos, un hautbois, 4 trompettes, les trombones et l'orgue. Cette œuvre, dont Spitta donne une analyse et des extraits (*Bach*, I, p. 43-51) est d'un modernisme saisissant et d'un éclat singulier. Le début en est grandiose. D'abord, dans le goût de l'ouverture « française », une *Sonata* d'introduction; puis, accompagnées par l'orgue seul, en une forme très simple mais solennelle (canon rythmique sur la tonique *ut* et l'accord parfait), les deux basses du chœur I annoncent le sujet. Après une batterie des timbales, éclate le signal lointain d'une trompette; une seconde lui répond, une troisième, une quatrième enfin comme en un tumulte croissant de guerre prochaine, et les deux chœurs se trouvent en présence, ainsi que des combattants... Mais cette composition brillante est isolée dans l'œuvre de Jean-Christophe Bach; c'est surtout dans le genre du motet qu'il a laissé des modèles. Au sujet de la brillante succession des maîtres : Schütz, Hammerschmidt, Jean-Christophe Bach et Jean-Sébastien Bach, Ph. Spitta donne cette vue

d'ensemble : « aucun d'eux n'aurait été ce qu'il est sans son prédécesseur, et chacun d'eux a réalisé un progrès, si bien qu'avec Jean-Christophe le genre atteint un sommet sur lequel Jean-Sébastien n'aura qu'à bâtir sa tour ». L'oratorio, la Passion, la Cantate, n'arriveront à cette tour qu'une génération plus tard. Un des huit motets conservés de Jean-Christophe, œuvre de maturité, est écrit à huit voix sur des paroles (*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*) que Schütz avait déjà traitées vingt-cinq ans auparavant dans ses *Musicalia* (n° XIII); la comparaison est instructive et montre les progrès réalisés dans le sens du charme, de la souplesse, de la clarté, de la facilité du style et de l'unité de la construction. Il y a un autre caractère original auquel nous, modernes, sommes peut-être plus sensibles que n'étaient les contemporains. Un tel compositeur est comme sur la limite de deux mondes. Il emploie les anciens modes diatoniques de l'Eglise, tout en les associant, de façon consciente, au système moderne fondé sur les deux modes majeur et mineur, ce qui donne à sa musique une saveur indéfinissable. Dans un motet à double chœur dont le manuscrit est à la Bibliothèque royale de Berlin (*Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren*), il emploie l'éolien, le dorien, le mixolydien ; mais la pièce a la forme d'une suite d'accords dont chacun est construit sur une base éveillant l'idée d'une tonalité précise, et qui impose ainsi à l'oreille un second critérium différent du premier. Comme, dans l'usage des anciens modes, l'emploi du demi-ton est un simple « accident » sans rapport organique avec la note fondamentale, le musicien arrive à juxtaposer, par exemple, un accord parfait de *sol* mineur et un accord de *mi* majeur (cinq altérations d'un ton à l'autre !), formule ordinaire pour les contrepointistes du xv^e^ et du xvi^e^ siècle, puisqu'elle s'obtient par la simple élévation d'un demi-ton sur deux notes du premier groupe, mais d'une singulière hardiesse selon le système nouveau de l'harmonie. Le compositeur suit évidemment, pour le plus grand profit de l'expression, deux conceptions différentes (comme fera Jean-Sébastien Bach en plusieurs pièces, notamment dans la cantate *Jesu, nun sei gepreiset* en mode mixolydien). Cette dualité fait songer à certaines pages de Franz Schu-

bert et de Robert Schumann; elle a permis à Ph. Spitta de dire qu'en un certain sens Jean-Christophe Bach est un « romantique ».

De Michel Bach, son frère plus jeune et de talent inférieur, on possède une œuvre analogue, d'un lyrisme qui tient à la fois de la cantate, du motet et de l'oratorio : *Ach! Bleib bei uns Herr Jesu!* (Ah! reste avec nous, Seigneur Jésus!) etc... Le chœur est à 4 voix; l'orchestre se compose de deux violons, 3 violes, basson et orgue.

## Bibliographie.

Ph. Spitta : édition des *Œuvres* de Schütz (17 vol.); *Die 'Passionen nach den vier Evangelisten von H. Schütz* (1885); *Heinrich Schütz' Leben und Werke* (dans les *Musikgeschichtliche Aufsatze*, 1894). André Pirro : *Schütz* (Alcan, 1913). — Sur J. Chr. Bach, v. l'édit. de la *Bachgesellschaft*, t. XXXVI, n° 12, les *Sammelbände* de l'*Int. M. g.* II, 254, et la biographie de J. S. Bach par Spitta. — Pour Hammerschmidt, v. les *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, VIII.

# CHAPITRE XLIII

## DE FORMÉ A CAMPRA

**Un compositeur polyphoniste sous Louis XIII : Formé ; sa manière et celle des Italiens. — Le motet en France. — Les compositions religieuses de Bouzignac. — Les imitateurs de Formé. — Henri Du Mont et ses motets. — Le plain-chant *musical* et la décadence de la tradition grégorienne. — Michel de Lalande : ses succès auprès de Louis XIV ; diversité de ses œuvres. — Lalande comparé à Lulli. — Les motets d'André Campra. — Compositeurs secondaires.**
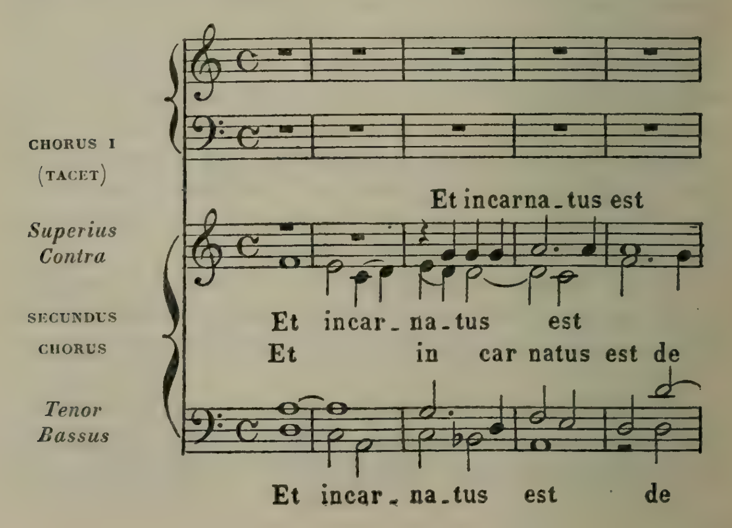
La France n'a pas eu son Gabrieli à la fin du XVI^e siècle, ni son Schütz ou son Jean-Christophe Bach au XVII^e ; elle produisit néanmoins des musiciens de haute valeur que des circonstances diverses ont fait oublier ou reléguer injustement au second rang. A vrai dire, les œuvres dont nous avons à parler n'ont pas la même couleur et le même relief que celles des grands artistes italiens et allemands ; elles sont caractérisées par une sobriété, une sorte d'éclectisme moyen et de *tempérament*, où la personnalité des compositeurs ne réagit pas toujours avec une énergie suffisante contre les tendances générales qui faisaient de la musique l'esclave de la mode ou la mettaient au service d'un Roi ; mais ni l'intérêt technique, ni l'ampleur, ni une beauté réelle ne leur font défaut.

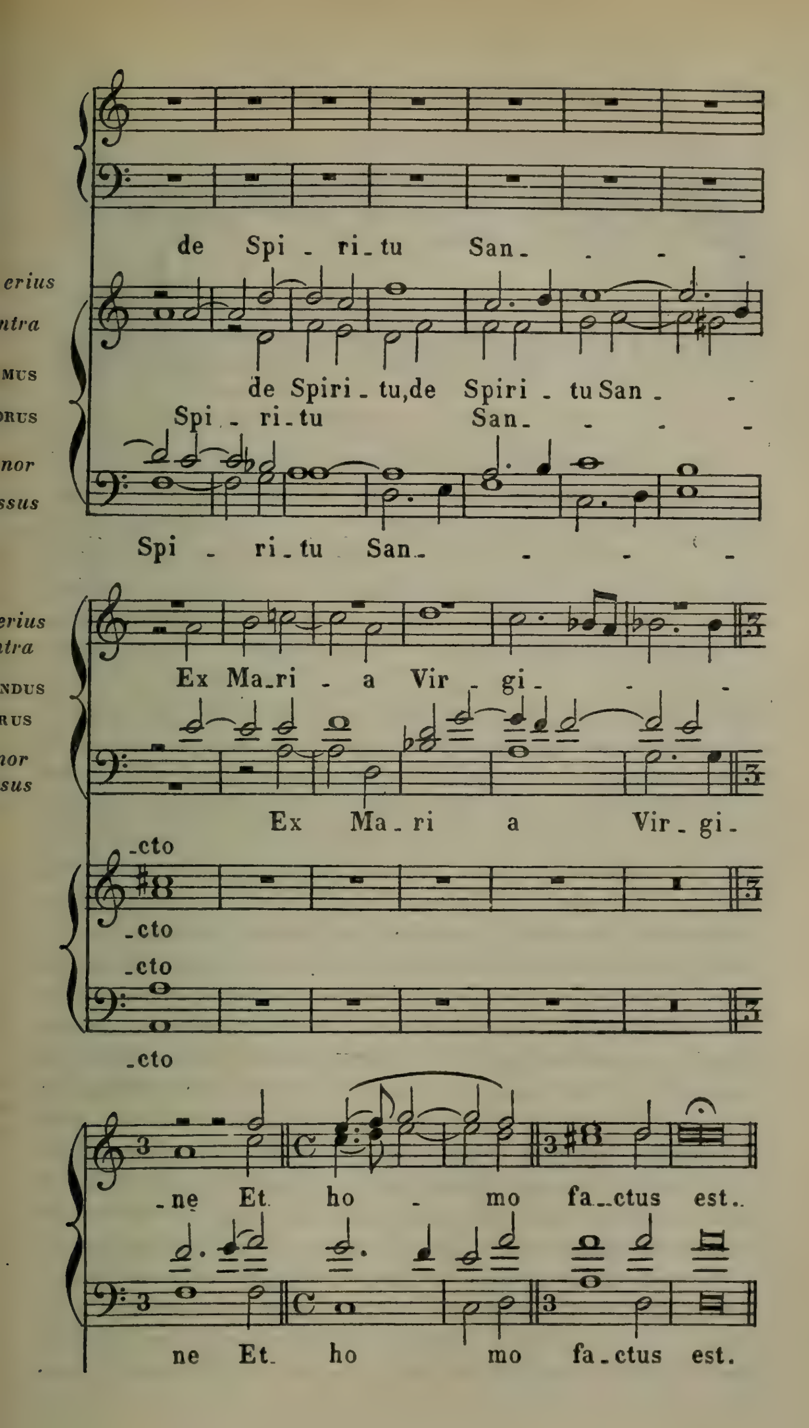
Il faut montrer d'abord que sous Louis XIII, et sans qu'on puisse parler avec certitude d'une imitation des Italiens, la composition à deux chœurs n'était point ignorée.

Nicolas Formé (1567-1638) en est un curieux représentant. C'était un chanteur-compositeur parisien qui, successivement, entra à la Sainte-Chapelle (1587), fit partie de la cha-
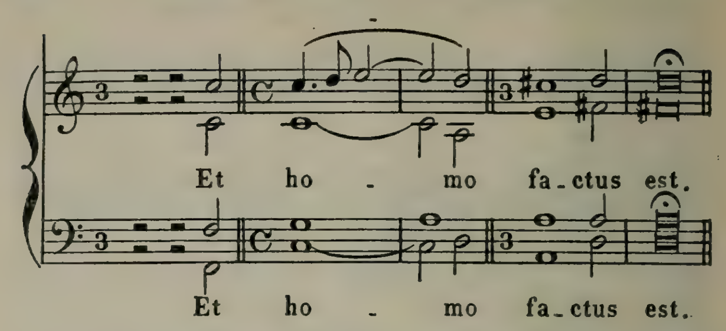
pelle royale (dans les comptes de laquelle il est mentionné dès 1592) en qualité de haute-contre, sous la direction de Garnier et d'Eustache Du Caurroy, et devint le successeur de ce dernier auprès de Louis XIII (1600). « Le roi se laissait tellement transporter à la juste cadence de ses compositions que, quelquefois, il se pâmait en les faisant chanter... Formé était de si mauvaise humeur et si fantasque qu'il querellait tout le monde; et quoiqu'il fût fort riche, son avarice était insatiable » (Sauval, *Histoire et Antiquités de Paris*). Un témoignage de ses grands succès et de sa vogue est donné par Dubois, valet de chambre de Louis XIII (dans ses *Mémoires* inédits, cités par H. Quittard). Après sa mort, ses manuscrits furent accaparés (d'après Sauval) par Jean Veillot, maître de musique à Notre-Dame (au service du roi en 1643). Un recueil de *Magnificat* à quatre voix dans les huit tons de l'Église (B. N. *ms. fr.* 1570) et une messe à deux chœurs (Bibliothèque Sainte-Geneviève) sont les seuls ouvrages de Formé qui nous soient restés. Il avait écrit une seconde messe « en contrepoint simple, à quatre parties » mentionnée dans un catalogue de Ballard.

Voici un exemple typique de l'écriture de Formé, reproduit avec nos clés usuelles; nous l'empruntons à l'étude que M. Henri Quittard a consacrée au compositeur (*Revue musicale*, 1904, 1[er] juin) :





de Spi - ri - tu San - - - -
de Spiri - tu, de Spiri - tu San - -
Spi - ri - tu San - - - -
Spi - ri - tu San - - - -
Ex Ma - ri - a Vir - gi - - -
Ex Ma - ri a Vir - gi -
-cto
-cto
-cto
-cto
- ne Et ho - mo fa - ctus est.
ne Et ho mo fa - ctus est.




Cette construction ne diffère nullement du système suivi par les polyphonistes romains et vénitiens du XVI[e] siècle. Chez ces derniers, sans doute, il y a très souvent autre chose, à savoir des entrées, des imitations, un contrepoint systématique, une association de deux chœurs indépendants écrits à huit parties réelles; mais très souvent aussi, les Italiens ont écrit comme Formé. Dans les compositions de Palestrina, de Gabrieli, comme aussi plus tard dans celles de Schütz, on trouverait une multitude de textes à rapprocher de ce fragment typique de messe : au lieu d'être combinés en vue d'un effet d'ensemble résultant de l'émission simultanée, les chœurs forment deux groupes opposés qui alternent et se répondent; ils se superposent pour les cadences finales. Les huit parties ne sont pas toutes réelles; il y a des doublures. Au lieu de la composition figurée et du style d'imitation qu'aimait l'ancien contrepoint, la pièce est construite note contre note, verticalement, comme lorsque des basses soutiennent un superius très mélodique et que l'harmonie fait bloc au-dessous d'un thème prépondérant. Cette méthode ne fut pas la seule que pratiquèrent les musiciens de la Renaissance; mais elle apparaît constamment à côté de la méthode plus savante qu'avaient léguée à leurs successeurs les contrepointistes français et flamands du moyen âge. Formé l'a adoptée sans avoir à imiter personne, tellement elle était naturelle, et indiquée d'ailleurs par l'évolution vers les usages modernes.

Le motet, dans lequel cet art va régner, était en France une pièce non liturgique, — exécutée quelquefois pendant la messe comme il arrive encore aujourd'hui pour tel duo de Ch. Gounod, — un oratorio en miniature, com-

posé de récits à voix seule, de morceaux en forme de questions et réponses, de chœurs, de dialogues plus ou moins dramatiques, dont les paroles étaient tirées de divers passages des Livres saints et formaient une espèce de centon. Pour la musique, le nombre des parties était variable; le récitatif et le duo prédominent. Le style en imitation avait une place de moins en moins importante.

Comme les anciennes hymnes, ce genre était de nature à varier et rajeunir la liturgie. « Presque par toute la France, particulièrement en Languedoc et en Provence où les peuples sont plus adonnez et entendus à la musique, les églises ne retentissent que de ces sortes de motets sur des paroles faites et adjustées à la musique » (Perrin, Avant propos d'un recueil manuscrit de vers lyriques, 1666, B. N. fr. 2208). — «... Il resta dans l'Eglise une espèce de chant dramatique composé de divers passages de l'Ecriture sainte qu'on chantait à plusieurs parties et à plusieurs chœurs. C'était particulièrement aux solennités des noces et aux funérailles des Princes que ces Motets ou Dialogues en Récits et à divers chœurs se chantaient ». (L. P. Menestrier, 1681.) Les premiers efforts tentés pour créer une musique religieuse à forme vraiment dramatique se trouvent dans deux recueils de Gobert dont Perrin avait écrit les paroles : 1° *Cantica a Sacelli Regii musicis in sacrificio missæ decantata... Composez en latin et rendus en français par P. Perrin, Introducteur des Ambassadeurs près feu S. A. R. et mis en musique par T. Gobert, Maistre de la musique de la Chapelle du Roy* (sans date); 2° *Cantica pro Capella Regis*, contenant plusieurs dialogues qui furent notés par Du Mont.

M. Henri Quittard a récemment révélé l'existence et les œuvres d'un compositeur de motets dont il place la période de grande production entre 1620 et 1640, et qui méritait d'être tiré de l'oubli : le méridional Bouzignac, dont un manuscrit de Tours (n° 168) a conservé une centaine de compositions, d'étendue souvent considérable. Il eut, en son temps, une grande réputation ; Mersenne le place, avec Boesset et Fremart, parmi ceux « qui mériteraient des éloges particuliers pour l'excellence de leur art ». Le nombre des parties dans les motets purement vocaux, sans basse continue (ce qui n'exclut pourtant pas, comme il semblerait, l'idée d'une influence étrangère), varie de trois à sept : la forme est celle de dialogues et de récits qui ressemblent à des fragments d'*Histoires sacrées*. Une pièce que M. Quittard déclare « unique pour la noblesse et la vigueur

de la déclamation », offre cette particularité originale : Jésus chante un récitatif : *Unus ex vobis me tradet hodie...*; le soprano et l'altus, le second ténor et le bassus, remplissant un rôle d'harmonie de soutien, l'accompagnent le plus souvent sur des longues tenues consonantes qui prolongent la simple exclamation *heu!* Par un réalisme d'expression original, le musicien a tiré de cette plainte douloureuse le fond du tableau sur lequel s'enlève en clair le récitatif de Jésus. Ailleurs, Bouzignac fait dialoguer une voix seule avec un chœur, ou alterner deux ensembles diversement composés, en usant, inconsciemment sans doute, des mêmes ressources qu'Orazio Vecchi dans ses madrigaux de 1597. Dans un motet dont les paroles sont tirées du *Cantique des cantiques*, il fait chanter tantôt en un chœur à cinq voix, tantôt par le *Superius* et le *cantus*, non seulement des groupes de personnages comme les filles de Jérusalem, mais la Sulamite. Dans une pièce pour l'Épiphanie, les trois Rois Mages chantent à quatre parties; dans le motet *Quæram quem diligit*, Jésus est représenté tantôt par le ténor seul, tantôt par le *Cantus*, l'*Altus* et le *Bassus*, en trio, comme dans les anciens « mistères ». Dans le motet *En flamma divini amoris* à six voix, un dialogue pathétique, coupé par le chœur, s'établit entre le Christ et sa mère. Dans ces œuvres où voisinent des styles très divers, il y a « une grâce naïve. une expression toujours sincère, une forme souvent exquise en son ingénieuse simplicité » (Henri Quittard).

Dans cette période. on peut distinguer le grand motet à deux chœurs et avec instruments, et le motet récitatif.

Le continuateur, sous Henri IV et Louis XIII, de Du Caurroy, — Nicolas Formé, avait donné le premier modèle des grandes pièces à deux chœurs. Dans ses *Antiquités de Paris*, Sauval lui attribue le mérite de l'innovation, en ajoutant que, depuis lors, tous les maîtres de la chapelle royale s'empressèrent de l'imiter. A la suite de la *Messe à deux chœurs*, imprimée en 1638, dont nous avons reproduit plus haut une page, se trouve un motet, *Ecce tu pulchra es, amica mea*, écrit d'après le même système que la messe, pour un chœur à cinq voix et un autre à quatre. D'autres pièces similaires eurent un succès attesté

par quelques traits d'une dédicace de Formé à Louis XIII. Le recueil de BOUZIGNAC (manuscrit de Tours), contient plusieurs pièces, entre autres un *Te Deum*, à deux chœurs. Dix ans après la mort de Formé, GOBERT, son successeur, indiquait à Huygens, dans une lettre du 17 octobre 1646, que les ouvrages français pour l'Eglise sont formés d'un « grand chœur à cinq » et d'un petit chœur. JEAN VEILLOT, maître de la chapelle du roi depuis 1643 († 1662), composa des motets à double chœur, dont deux nous ont été conservés par une copie aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Dans l'un, *O filii et filiæ*, des dessus et des basses de violon s'ajoutent aux voix; dans l'autre, *Sacris solemniis*, il y a une symphonie à cinq parties pour les préludes, les ritournelles et le renforcement des voix dans les ensembles, sans fonction particulièrement expressive ou descriptive. Dans ses *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy* (*1684*), LULLI, qui aborda la musique religieuse vers 1660, donna six motets du même genre (auxquels il faudrait joindre les cinq autres compositions à grand chœur et orchestre mentionnées par Brossard, et la musique écrite en 1668 sur le cantique de Perrin, *Plaude, lætare Gallia*, pour célébrer l'anniversaire du Dauphin). Dans ce recueil où l'harmonie verticale, sans dessins indépendants, presque toujours note contre note, a une pauvreté de technique et une monotonie fâcheuses, il y a quelques pages expressives et nobles, un *Miserere* et un *De profundis* de beau caractère.

La véritable originalité créatrice, dans le genre du motet à deux chœurs, appartint, comme l'a montré M. Henri Quittard, à Du Mont.

HENRI DU MONT a consacré à la chapelle de Versailles une série de grandes compositions dont l'importance, après lui, resta considérable : *Motets pour la Chapelle du Roy mis en musique par Monsieur Du Mont, abbé de Silly et maistre de la musique de ladite Chapelle* (*à Paris, par Christophe Ballard, 1686, imprimez par exprès commandement de Sa Majesté*); il faudrait joindre les « Six Motets » du catalogue de Brossard, écrits pour deux chœurs de cinq voix chacun et quatre instruments. Le premier recueil contient vingt motets, le plus souvent sur

le texte des psaumes ou des hymnes de l'Église, quelquefois sur des paroles modernes. Comme dans les œuvres religieuses de l'école vénitienne, on y trouve l'emploi de toutes les ressources dont dispose la musique : voix et instruments. Moins attaché que « Batiste » à la forme de l'air de cour et aux suites d'accords consonants en harmonie lourde, plus divers, plus profond, et d'une musicalité supérieure, Du Mont a créé pour l'essentiel le style religieux français tel qu'il a régné au XVIII[e] siècle et dans une bonne partie du XIX[e].

Henry de Thier, devenu illustre sous le nom d'Henri Du Mont, était né en 1610 à Villiers-l'Evêque, près de Liége ; il vint à Paris vers 1638 déjà en possession de sa maîtrise musicale ; en 1639, il fut nommé organiste de l'Eglise Saint-Paul, organiste du duc d'Anjou ; il devint, en 1663, après concours, maître de chapelle du Roi, en même temps que Robert. Il mourut en 1684.

M. H. Quittard pense avec raison que l'influence du drame lyrique, alors à ses débuts en France, n'est pour rien dans ses œuvres ; il croit plutôt à l'influence de Carissimi et des Italiens. « La diversité de l'écriture vocale, suivant l'effet voulu et les ressources mises en œuvre, reste le trait saillant des grands motets de Du Mont. Il alterne ces procédés suivant une progression voulue, au cours de chacune des deux ou trois grandes divisions qui partagent sa composition, et voici comment il procède d'ordinaire. D'abord, un prélude instrumental à cinq violons, quelquefois à quatre, assez court généralement, mais toujours expressif et de grand style. Il y a effort visible pour approprier cette introduction symphonique au sentiment général de la pièce, pour en faire mieux qu'un ensemble harmonieux sans signification précise (quelquefois, le thème du premier récit est esquissé ou préparé dans la symphonie). Sur le dernier accord commence le premier épisode le plus souvent en récit presque dramatique à voix seule : solo développé plus ou moins, ne servant parfois qu'à exposer un thème repris à deux, trois ou quatre voix par le petit chœur des solistes... La basse continue suffit à l'accompagnement. Sans arrêt, à la conclusion, le grand chœur fait son entrée toujours soutenu des instruments. Il poursuit quelque temps (ordinairement coupé de brèves répliques des solistes, diversement disposées) pour aboutir à une large cadence à la dominante, que suivront d'autres phrases indépendantes dites par un ou plusieurs chanteurs du petit chœur et précédées de ritournelles à deux violons avec ou sans répliques concertantes. En ce cas, une reprise générale des chœurs et de l'orchestre sur un autre thème amène la cadence finale, suivie d'un repos plus ou moins marqué » (H. Quittard, *Un musicien en France au* XVII[e] *siècle*, Paris, 1906, p. 206). La plupart de ces procédés nous sont familiers ; nous les avons déjà signalés maintes fois chez les Italiens.

Les *Cantica sacra* (1652), première œuvre imprimée de Du Mont, contiennent des motets à 2, 3, 4 et 5 voix.

Dans un manuscrit un peu antérieur, 1650 environ, qui est à la B. N. (Vm[7] 1171), on trouve le premier motet de ce recueil sous le nom du *Sieur Henry*, avec d'autres pièces de Boesset, Moulinier, Pechon, Gaillard, Bouzignac, Meliton, Carissimi. Les *Cantica* de 1652 se composent de 40 motets, dont 10 à 4 voix ; *Ave gemma virginum* (n° 27), est un des plus beaux. La forme que semble préférer Du Mont est celle de la composition à deux voix avec basse continue (exemple typique : le motet *Vulnerasti Cor meum*, n° 2). La composition est rhapsodique ; le style a pour caractéristique un emploi discret et varié des formes de l'imitation et des suites d'accords ; l'expression de cette polyphonie abrégée est du genre tempéré, sans grande effusion lyrique, sans intentions descriptives, mais adaptée aux paroles avec justesse et sobriété. Dix de ces motets ajoutent aux voix un instrument, toujours facultatif sauf pour deux : le dessus de viole. Le 26e motet est le seul qui ait un prélude et des ritournelles (joués par un dessus et une basse).

Dans ses *Motets à 2 voix avec la Basse continue* (1668), Du Mont cultive un genre voisin de l'Oratorio ou de l'*Histoire Sacrée*, en forme de dialogue et en style récitatif, les deux personnages ne chantant à la fois que dans une reprise finale. Une des plus belles pièces est le dialogue de l'ange et du pécheur : *Peccator ubi es?* (réédité par la *Schola Cantorum* dans la collection de ses *Concerts spirituels*). — Un manuscrit provenant des collections de Brossard nous a conservé une sorte d'oratorio très remarquable de Du Mont, *Dialogus de anima*, ou dialogue entre Dieu, un pécheur et un ange. Il contient trois scènes, précédées chacune d'une symphonie assez considérable et expressive. Un chœur à 5 voix fait un finale magnifique, soutenu par les deux violons et l'orgue.

Comme à l'opposé de ce genre, on voit apparaître, au xviie siècle, une forme de musique religieuse singulière : la messe en un plain-chant appelé plus tard « musical ». Le grand nom de Du Mont, aujourd'hui encore populaire, lui est attaché.

L'apparition d'un plain-chant nouveau et « musical » fut liée au pitoyable état dans lequel on avait laissé tomber la tradition. Avec elle, on prenait toutes les licences, non sans une sorte de cynisme inconscient et de vandalisme pieux. Dans sa *Brevis psalmodiæ Ratio* (Paris, Ballard, 1634), et au sujet de la messe des morts, le P. Bourgoing, de l'Oratoire, dit tranquillement qu'il a supprimé pour éviter l'ennui (*tædii causa*) « un certain nombre de notes

qui paraissent inutiles » *aliquas notas quæ videntur superfluæ*, mais que cela n'a pas d'importance, et que, d'ailleurs, dans la pratique, les meilleurs chantres ont tous l'habitude de faire de semblables coupures. Après avoir entamé les hymnes, les proses, les litanies, quelques pièces isolées, cette manie d'innovation, qui dans certaines parties de la liturgie tendait à remplacer les créations poétiques du moyen âge par celles d'un Santeuil, et qui, en musique, voulut faire des chefs-d'œuvre équivalents, osa s'attaquer au chant de l'office tout entier. D'abord parurent les messes de 1634, où le P. Bourgoing employait deux notes de forme et de valeur inégales, la note en losange et la note quadrangulaire, et quelquefois un point ou un astérisque, à la gauche de la note, pour indiquer un allongement de durée. Dans l'ordinaire de la messe, écrit en septième ton (*sol*), le *fa* était diésé, ainsi que le *do* pour les cadences à la dominante.

Voici le titre de la 3e édition contenant les pièces de Du Mont : *Cinq messes en plain-chant, propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, de quelque ordre qu'ils soient, qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes de l'année composées par feu M. H. Du Mont Abbé de Silly et Maistre de la musique de la Chapelle du Roy, à Paris, par Christophe Ballard, etc., M. DC. LXXXV.* — Ces œuvres se trouvent aussi, avec une messe semblable de Nivers et une autre anonyme, dans un curieux livre du R. P. Jean-Jacques Souhaitty paru en 1667 et présentant au public un système de notation chiffrée : *Nouveaux éléments de chant, ou Essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le Plain-chant et la musique de Clefs, de Notes, de Muances, de Guidons ou Renvois, de Lignes et d'Espaces.*

Les derniers ouvrages de Du Mont sont contemporains des premiers motets d'un excellent compositeur français, Michel de Lalande (1657-1726), qui mérite, sinon la même gloire qu'un Gabrieli ou un Schütz, au moins la même attention. Sa biographie nous est assez bien connue grâce au *Discours* sur sa vie et ses œuvres, qui ouvre le premier volume de ses *Motets* publiés après sa mort en 1729.

Michel Richard de Lalande est un Parisien. Il naquit dans la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, d'un marchand tailleur dont

il était le quinzième enfant. Vers sa quinzième année, c'était un organiste habile, un accompagnateur excellent, violoniste et maître dans l'art de la composition telle qu'on l'entendait en France. Lalande fut assez vite connu. Si Lulli, lors de l'établissement de l'Opéra, refusa de le prendre parmi les violons de son orchestre, il fut bientôt appelé aux orgues de Saint-Gervais, de Saint-Jean, des Jésuites de la maison professe et du Petit-Saint-Antoine, qu'il servit en même temps. En 1678, il concourut pour l'orgue de la Chapelle du Roi et son âge seul l'empêcha d'être choisi. Peu après, le duc de Noailles lui confiait l'éducation musicale de sa fille. Bientôt, Lalande était choisi pour montrer à jouer du clavecin aux deux filles de Louis XIV et de Mme de Montespan, Mlle de Nantes et Mlle de Blois. En même temps, dit son biographe, « Sa Majesté lui faisait composer de petites musiques françaises qu'Elle venait examiner elle-même plusieurs fois le jour et qu'Elle lui faisait retoucher jusqu'à ce qu'Elle fût contente ». Ces compositions, divertissements, cantates, ballets, pièces instrumentales, dont beaucoup ne subsistent plus, firent de Lalande, à qui la faveur royale ne manqua jamais, un compositeur très à la mode.

En 1623, la maîtrise de la chapelle du Roi venant à vaquer par la retraite de Du Mont et Robert, la place fut mise en quartier et, après un concours très solennel, quatre maîtres furent choisis, entre autres Lalande. Peu à peu il arriva à réunir sur sa tête les quatre quartiers et il exerça cette charge jusqu'à sa mort. Sa vie désormais s'écoula tout entière à Versailles, entre les devoirs de ses charges (il est aussi Surintendant de la musique de la chambre à partir de 1689) et ses travaux de compositeur. D'abord marié, en 1684, à Anne Rebel, la sœur du violoniste compositeur Jean Ferry Rebel, qui lui donna deux filles chanteuses excellentes mais qui moururent toutes deux très jeunes en 1712, il devint veuf en 1723. Il se remaria l'année suivante avec Mlle de Cury, fille d'un chirurgien de la princesse de Conti et aussi cantatrice distinguée.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de son œuvre profane dont une partie subsiste manuscrite en diverses bibliothèques. Il suffira de citer (au Conservatoire de Paris, collection Philidor) les pièces instrumentales *Musique pour les soupers du roy*, et aussi le ballet des *Éléments* (1721), écrit en collaboration avec Destouches, qui se trouve réédité par M. d'Indy dans la collection Michaëlis. Malgré le grand mérite de ces compositions, le titre de gloire le plus solide de Lalande est dans ses 40 *Motets* à grand chœur et orchestre, publiés en cinq livres, en 1729, par les soins de sa veuve. En même temps paraissaient *Trois leçons de Ténèbres avec un Miserere à voix seule*. Ce sont là les seules de ses œuvres imprimées. Avec un

*Laudate Dominum* (deux voix, à instruments à vent et basse continue) et un court *Domine Salvum* (Bibl. de Versailles, *ms. music. n° 18*), c'est tout ce qui reste de l'œuvre religieuse de Lalande.

Voici le titre du recueil manuscrit de Versailles (n° 18) : *Motets de Messieurs de Lalande, Mathau, Marchand l'aisné, Couprin et Dubuisson, qui servent dans les départs de Sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petite musique qui reste pour les Messes des derniers jours pendant que toute la musique prend les devants afin de se trouver tous à la messe du premier jour. Recueillis par Philidor l'aisné... fait à Versailles, 1697.* Ce sont des pièces à 3 voix, deux dessus et basse, ordinairement accompagnées de deux violons avec basse continue. Un motet de Lalande, *Laudate dominum*, est pour 2 voix, dessus et basse, avec flûtes, hautbois, trompettes, timbales et basse continue.

Les motets à grand chœur sont un des monuments les plus caractéristiques de l'art français. Ils attestent à la fois la haute valeur de Lalande et l'originalité de la culture musicale de son temps, beaucoup plus variée, plus forte et plus profonde que ne le révèle l'opéra de Lulli où l'on croit voir à tort le plus bel effort de l'art du XVII^e^ siècle. Les contemporains mettaient au même rang Lalande et Lulli; il faut voir dans ce rapprochement une forme de louange plutôt que l'expression d'une similitude de style ou d'inspiration. La forme du grand motet — suite de morceaux divers, indépendants quoique exécutés sans interruption à l'ordinaire — ne répugne pas sans doute à l'esthétique lulliste. Comme à l'Opéra, si l'on veut, les chœurs ou les morceaux d'ensemble y succèdent aux airs. Mais la conception et la réalisation sont différentes dans les deux genres. L'écriture de Lalande, dans les morceaux polyphoniques, est beaucoup plus figurée. Du style fugué — à la française — il fait un usage habituel. Alors même qu'il n'y a point recours, il ne se contente qu'exceptionnellement de l'homophonie chère au Florentin. La trame de ses ensembles s'étoffe constamment d'imitations, très courtes sans doute, souvent à peine esquissées, mais qui les animent singulièrement. Rien de plus étranger à Lulli que ce genre de contrepoint, traditionnel chez les Français depuis Du Caurroy et qui, chez Lalande, se complète par l'emploi

régulier d'une ou deux parties obligées de violon ayant leur dessin propre et circulant infatigablement au travers des chœurs. Il est facile de trouver dans l'œuvre de Du Mont le modèle immédiat sur lequel le compositeur s'est formé. Il n'a fait qu'étendre les procédés dont le vieux maître de Liége lui avait fourni les premiers essais.

Dans les airs à une ou deux voix, Lalande innove davantage. On lui doit les premières tentatives en France de l'air *concerté*, où un ou deux instruments dialoguent en imitation avec la voix. S'il demeure loin de ce que Bach fera en ce genre vingt ou trente ans plus tard, sa conception est tout à fait du même ordre. Peut-être au surplus l'emprunta-t-il aux maîtres italiens dont nous savons que les œuvres lui furent familières.

Au point de vue strictement harmonique, Lalande est encore plus éloigné de Lulli. Il est certain que l'influence de celui-ci contribua grandement à appauvrir la technique. Il est non moins sûr que le matériel dont Lalande fait usage est exactement celui de Rameau. Toutes les combinaisons de sons qui se retrouvent dans l'œuvre de Rameau, on les rencontre, couramment employées, chez Lalande; et si celui-ci — comme divers de ses contemporains d'ailleurs — était moins ignoré, il ne viendrait à personne l'idée de faire honneur à Rameau d'une foule d'inventions sonores usuelles dans l'école musicale française bien avant lui, encore que l'art de Lulli les ait tout à fait ignorées. Les mêmes observations s'imposent pour l'orchestre. Quoique celui de Lalande nous soit parvenu sous la forme schématique des publications de ce temps, il est facile d'observer au moins des recherches de détail significatives. L'emploi des instruments solos, flûtes, hautbois, violon ou basson, y est extrêmement ingénieux et devait s'opposer heureusement aux massives sonorités du quatuor et de l'orgue soutenant, en les doublant, les grands ensembles.

Il est plus malaisé de caractériser en peu de mots la valeur expressive et proprement musicale de l'œuvre. Tout d'abord, notre conception de l'art religieux ne s'accorde que très mal avec celle de ces motets, écrits sur le texte des psaumes et faits pour être exécutés, sans souci des convenances liturgiques, au cours d'un office auquel

ils demeuraient pour ainsi dire étrangers. Puissamment décoratives, les musiques de Lalande concèdent assez peu à l'onction et à la piété ; en revanche, le musicien s'y montre fort exact à traduire, sans exagération, tout ce qui est pittoresque ou dramatique. Cependant il est beaucoup d'airs ou de duos auxquels il serait impossible de refuser sans injustice une expression touchante ou pathétique de la plus grande beauté. Il est tels ensembles enfin qui valent — et grandement — par la splendeur des sonorités et la magnificence des formes. Sous ce rapport, Lalande pourrait très justement être rapproché de Hændel qui n'a pas moins que lui recherché ces effets grandioses; et quelque difficulté que puisse éprouver un moderne à sentir pleinement le prix de cet art majestueux, d'une noblesse et d'une pompe presque constamment soutenues, il convient d'admirer en ce très grand maître un des musiciens les plus représentatifs de la tradition française. Son œuvre s'apparente merveilleusement aux splendeurs de l'apothéose de Louis XIV ; elle transpose en musique les nobles architectures de Versailles.

Nous terminerons cette revue rapide des principaux compositeurs français de musique religieuse par un musicien, André Campra, qui, sans avoir l'importance de Lalande, est loin de mériter l'oubli.

André Campra est né à Aix-en-Provence le 4 décembre 1660. Il était le premier enfant d'un Piémontais des environs de Turin fixé à Aix, où il exerçait la profession de chirurgien, et d'une mère apparentée à la bonne bourgeoisie méridionale. En 1674 ses parents le placèrent comme enfant de chœur à la maîtrise de Saint-Sauveur. Un maître excellent, Guillaume Poitevin, compositeur réputé, lui enseigna son art assez sérieusement pour qu'à l'âge de vingt ans, il fût capable d'exercer les fonctions de maître de musique. En 1681, il est en cette qualité, à Arles, au service du chapitre de Saint-Trophime. En 1683, il passe à Saint-Etienne de Toulouse, où il reste jusqu'en 1684. A cette date, il demande un congé pour aller à Paris : le 21 juin de la même année, le chapitre de Notre-Dame de Paris lui confie la direction de sa maîtrise. L'attirance que l'Opéra exerçait sur lui n'allait pas lui permettre de garder longtemps ce poste où il était grandement apprécié. Encore à Notre-Dame, il avait fait exécuter ses premières compositions dramatiques sous le nom de son frère Joseph. Mais bientôt l'artifice ne trompait plus personne. En 1700 Campra résignait ses fonctions et se consacrait définitivement au théâtre où il obtint

de nombreux succès. Il dirigea même quelque temps l'orchestre (1703). En 1722, la retraite partielle de Lalande lui fit obtenir un quartier de la chapelle du roi, pour le service de laquelle il écrivit quelques grands motets. Il exerçait toujours ces fonctions quand il mourut à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le 29 juillet 1744, à Versailles.

Campra a laissé 18 opéras ou ballets, trois livres de Cantates françaises et un certain nombre de divertissements à l'usage des fêtes de la Cour. Mais ce n'est point le lieu de parler de ces œuvres qui, cependant, peuvent lui assurer la renommée la plus durable. Comme compositeur religieux, on connaît de lui une Messe à quatre voix, *Ad majorem Dei gloriam* (1700, ou peut-être pour la première fois, 1699); cinq livres de *Motets à 1, 2 ou 3 voix avec la basse continue :* 1er Livre, 1695; rééditions en 1700, 1703, 1710. — 2e Livre (avec instruments), 1699; rééditions en 1700 et 1711. — 3e Livre, 1703; rééditions en 1710 et 1717. — 4e Livre, 1710; rééditions en 1720 et 1734. — 5e Livre, 1720; réédition en 1735. — Ces cinq livres renferment en tout une soixantaine de motets. Enfin on a encore de lui trois livres de *Pseaumes à grand chœur* avec orchestre édités en 1703, 1737 et 1738. Les deux derniers livres contiennent les ouvrages écrits pour le service de la chapelle du roi dans le style dont Lalande avait donné le modèle. Quelques compositions moins importantes (entre autres une messe en plain-chant musical analogue à celles de Du Mont) subsistent manuscrites en divers recueils de la Bibliothèque du Conservatoire et celle de Versailles.

Quoique les motets de Campra aient obtenu beaucoup de succès, comme l'attestent leurs nombreuses rééditions, on ne peut s'empêcher de penser qu'ils ne donnent pas l'aspect le plus caractéristique et pour nous le plus intéressant de son génie. Ce sont des pièces brillantes, élégantes, d'un style assez aisé, où se manifeste clairement la profonde empreinte italienne reçue par le compositeur. Ce ne sont point, en général, des pièces religieuses profondément senties : ouvrages d'un musicien séduisant qui vaut par la grâce des mélodies, la franchise et la vivacité toute nouvelle des rythmes, ils paraissent mieux à leur place au concert qu'à l'Eglise.

Certes Campra connaît excellemment les ressources de son art. Il est fort au-dessus de Lulli pour l'harmonie et le contrepoint. Ce n'est ni un improvisateur, ni un esprit dénué de culture ou dédaigneux de la recherche. Mais ces qualités trouvent dans la musique de théâtre et de ballet qu'écrivit Campra de plus légitimes occasions de se manifester. Ces motets, qui sont presque tous écrits pour des

solistes et non pour des masses chorales (les instruments même qui en accompagnent un grand nombre doivent concerter pareillement en *soli*), ne répondent guère à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de la musique propre à l'Eglise. Et les *Pseaumes* eux-mêmes, bien qu'écrits pour l'orchestre et le grand chœur, n'ont pas toujours la noblesse et l'ampleur qui donnent à ceux de Lalande ce caractère décoratif dont la grandeur, au moins, s'adapte parfaitement à la pompe des cérémonies religieuses d'apparat. Assurément très estimable et d'un musicien sûr de lui, l'œuvre religieuse de Campra ne donnerait cependant qu'une idée très incomplète, inexacte même en certains points, de la très grande valeur de ce maître, si remarquable à d'autres égards.

La Bibliothèque Nationale possède un assez grand nombre de compositions religieuses d'autres auteurs secondaires :

Moulinié (Estienne) : *Missa pro defunctis quinque vocum..*, Parisiis, ex officina Petri Ballard, 1636, in-f°, Vm[1] 852 *bis; Cantiques*, Réserve Vm[1] 202; *Congratulamini mihi*, motet à 5 voix, Vm[1] 1171 (cf. *ibid. Motets de divers auteurs*, 2e vol.); *O bone Jesu* (*ibid.* 2e vol., p. 140); *Meslanges de sujets Chrestiens..*, Paris, J. de Senlecque, 1658, in-4° oblong, Réserve Vm[1] 228. — Auxcousteaux (Artus) : *Meslanges*, Paris, R. Ballard, 1644, 3 vol. in-4° obl. (dessus, haute contre, cinquiesme), Réserve Vm[7] 271; *Noëls et cantiques spirituels..*, Paris, R. Ballard, s. d., in-8°, Réserve Vm[1] 199 et 209 (*second livre* du même, 1655, *ibid.*). — Moreau (J.-B.) : *Chœurs de la tragédie d'Esther*, Paris, D. Thierry, 1689, in-4°, Vm[1] 1564-5; *Musique d'Athalie..*, ms. in-4° obl., Vm[7] 3424 (p. 1-27); *Musique des Cantiques spirituels*, ms. in-4° obl., *ibid.* (p. 77-104). — De Bacilly : *Premier* (-2e) *livre d'airs spirituels*, Paris, Ch. Ballard, 1697, in-4° obl., Vm[1] 1567; *Airs spirituels* (1re et 2e parties), ms. in-4°, Vm[1] 1570. — Minoret (D.) : *Missa pro tempore Nativitatis*, 1694, ms., Vm[1] 933; *Venite, exultemus*, motet ms. in-f°, Vm[1] 1299. — Bernier : *Trois motets à voix seule* (Exultent Superi, — Resonate organo, — Surge, propera), ms. in-4°, Vm[1] 1687; même titre (Laudate Dominum, — O amor, — Qui habitat in cœlis), parties ms. in-4°, Vm[1] 1688; *Motets à 1, 2 et 3 voix*, Paris, l'auteur, 1703, in-f°, Vm[1] 1131; même titre (*second œuvre*), *ibid.*, 1713, in-f°, Vm[1] 1132; voir aussi, pour d'autres pièces, *Recueil de Motets de différents auteurs*, pages 248, 443. — Goupillet (voir le 2e vol. du même Recueil). — Bataille : *Cantiques*, Réserve Vm[1] 202. — Dubuisson : *Diligam te domine*, motet à voix seule, ms. in-f° oblong, Vm[1] 1418.

## Bibliographie.

HENRI QUITTARD : *Étude sur Nicolas Formé* dans la *Revue musicale* du 1er juin 1904; et *Un musicien en France au XVIIe siècle* (1908, ouvrage couronné par l'Institut). Les études pénétrantes d'H. Quittard sur la musique française du XVIIe siècle nous ont largement servi pour tout ce chapitre.

DOM JUMILHAC : *La science et la pratique du plain-chant* (1672, in-8°; réédition par Nisard et Leclercq en 1847). — Accessoirement, et pour une étude générale de cette période : R. DE BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français* (Paris, 1668, in-12, 2e édition en 1671, avec le titre *Traité de la mélodie*, etc.); et J. B. BÉRARD, *L'art du chant* (Paris, 1755, in-8°, dédié à Mme de Pompadour).

# CHAPITRE XLIV

## LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE HÆNDEL ET DE BACH

Nous avons réservé, pour la fin de cette partie de notre étude consacrée à la musique religieuse, les deux grands noms de Hændel et de J.-S. Bach, qui appartiennent à la première moitié du XVII[e] siècle : le premier se rattache à l'histoire de la musique religieuse en Angleterre, le second à l'histoire de la musique religieuse de la moyenne Allemagne; mais tous deux résument, en le magnifiant, le génie du monde musical antérieur.

L'ordre suivant lequel nous parlerons des œuvres religieuses de Hændel n'est pas déterminé par leur valeur artistique et leur éclat. Nous distinguons : 1° celles qui ont un caractère liturgique : les *Anthems* et les *Te Deum*; 2° celle qui, sans être liturgique, est exclusivement religieuse : le *Messie*; 3° les Oratorios, d'un caractère moitié sacré, moitié profane, qui voisinent avec les œuvres de théâtre.

Les *Anthems* (nom venu d'*Antienne?*) sont des chants de l'église anglicane, sur une traduction ou une paraphrase de textes bibliques. Les compositeurs anglais du XVI[e] siècle, CHRISTOPHER TYE († 1572), THOMAS TALLIS († 1585), et de la première moitié du XVII[e], BIRD, GIBBONS, en avaient écrit dans le style du motet; après 1650, PELHAM HUMFREY, JOHN BLOW, MICHAEL WISE, JEREMIAH CLARKE, PURCELL employèrent la forme monodique, avec accompagnement d'instruments à vent et, plus tard, de violons. Hændel, après PURCELL, les conçut comme des Cantates. A Cannons (de 1717 à 1720), il en écrivit douze; les plus importantes sont les quatre connues sous le nom

d'*Anthems du Couronnement* (1727). Ces pièces furent exécutées dans l'abbaye de Westminster avec des chœurs de 5 et 7 voix composés d'hommes et de soprani (garçons) et un orchestre complet. Une des plus belles est l'*Anthem funèbre* de 1737, pour la reine Caroline; il y faut joindre celles de 1734 et de 1736 (Anthems de mariage).

Hændel a écrit cinq *Te Deum* de circonstance, sur paroles anglaises. Trois sont particulièrement importants. Le premier et le plus connu est celui qu'il composa en 1713 pour célébrer la paix d'Utrecht; il se partage en 14 sections que remplissent des chœurs, des soli, des morceaux fugués et une riche instrumentation. (Dans la même circonstance fut écrit le *Jubilate*, sur le Psaume 100, œuvre chorale très puissante.) Le second, œuvre un peu inférieure mais brillante, eut pour objet de célébrer la victoire de Dettingen (1743). Le troisième est le premier, en *si* bémol majeur, des trois *Te Deum* écrits pour le duc de Chandos.

Parmi les œuvres qui sont seulement voisines du culte, la plus éminente est le *Messie* (Dublin, 1742). Il a une grandeur qui tient à des causes diverses : d'abord à l'extension et à la haute généralisation du sujet traité. C'est un monument religieux, mais sans destination précise parce qu'il intéresse le culte sur tous les points; il enveloppe la vie du Christ, y compris l'Annonciation, c'est-à-dire la série des faits sur lesquels est organisée l'année rituelle. Il a la valeur d'une synthèse des fêtes sacrées. En second lieu le livret (écrit par Hændel lui-même et par Jennens) dépasse ce qu'en langage de théâtre on appelle une « action » : ce n'est pas un drame, mais une suite de méditations; les soli sont exécutés non par des personnages, mais seulement par des voix. Au point de vue purement artistique, une telle composition a une ampleur grandiose. Elle est la résultante de sept siècles de contrepoint et d'harmonie, comme aussi de la pensée et du sentiment chrétiens depuis l'établissement de l'Église; elle est le point de rencontre de l'art et de la foi des Allemands du Nord, de l'art italien, et de cette puissance formidable, mystérieuse : le génie d'un musicien saxon, — sorte de colosse qui portait les difficultés de l'art comme le Silène antique, couronné de lierre et de pampres, porte dans ses bras, avec un sourire, un dieu enfant.

Il y a une facilité d'écriture et une spontanéité d'exécution qui sont communes à toutes les œuvres de Hændel comme à celles de J.-S. Bach, mais qui, dans le *Messie*, donnent à certaines pages un caractère superficiel ou hâtif, et justifieraient peut-être de très légères réserves. L'œuvre fut composée du 22 août au 14 septembre 1741, c'est-à-dire en 24 jours, et elle comprend 8 récitatifs accompagnés, 7 récits, 17 arias, 17 chœurs (dont quelques-uns, il est vrai, sont des ajouts ultérieurs) ; comment ne serait-elle pas l'improvisation du génie? L'harmonie verticale y tient autant de place que le contrepoint, et Hændel ne fait pas beaucoup de frais d'imagination, en certains cas, pour trouver soit des images saisissantes, soit des modulations rares. Comme morceaux où l'on croit remarquer un peu de négligence, qu'il soit permis de citer : le *prestissimo* de l'air pour contralto (*For he is like a refiner's fire*, versions B et C de l'édition de Chrysander); dans cette 1re partie du *Messie*, les suites d'accords qui remplissent le récitatif accompagné *For behold...*, les arpèges des violons dans le récit *The angel of the Lord*, version A, et aussi l'accompagnement des violons dans le récit *And Suddenly*, etc...; dans la 2e partie, la seconde partie (versions A et B) de l'air pour alto, *the was despied*, l'introduction (violons) et l'accompagnement de l'air de basse *who do the nations so furiously rage together*, en 2 versions. L'alleluia (en *ré*, fin de la 2e partie) ne module pour ainsi dire pas. Hændel, il est certain, sait produire des effets grandioses avec les moyens les plus simples; mais le *Messie* nous paraît inférieur à la messe en *si* et aux *Passions* de J.-S. Bach.

Peut-on annexer au genre « musique religieuse », les oratorios dont nous allons donner une brève caractéristique? Les personnages et les récits de la Bible en forment la matière essentielle, comme les héros de la mythologie païenne ou de l'histoire antique sont l'âme de l'opéra; de plus, ils sont rarement dramatiques, au sens qu'il faut donner à ce mot sur la scène d'un théâtre, et les chœurs, forme peu aimée des créateurs de la comédie en musique, y tiennent une très grande place. Mais là s'arrêtent les différences. Le sensualisme italien, la technique éblouissante, l'art de plaire à l'imagination par la variété du style et de la couleur y sont plus visibles que les préoccupations de prosélytisme et en font des œuvres presque profanes. « Je suis arrivé à cette conclusion, a écrit M. Camille Saint-Saëns, que c'est par le côté pittoresque et descriptif... que Hændel a conquis l'étonnante faveur dont il jouit. Cette façon magistrale d'écrire les chœurs, de traiter la fugue, d'autres l'avaient comme lui. Ce qu'il

a apporté, c'est la couleur, l'élément moderne. » Nous avons déjà vu dans Giov. Gabrieli, dans Schütz, beaucoup d' « effets imitatifs ». Avec les oratorios de Hændel on en pourrait faire une anthologie très complète, s'étendant jusqu'à l'expression de l'amour.

La *Resurrezione* (1708) fut exécutée d'abord à Rome : la figure de Lucifer donne lieu à de beaux contrastes avec celle du Christ; le goût profane est représenté par le « *Risorge il mondo* » de l'Ange, écrit dans le vieux style du scherzo italien, et la charmante gavotte qui termine la seconde partie (chœur final). — Le *Trionfo del Tempo* (1708) est encore de caractère italien par l'emploi de l'allégorie; les personnages sont *Tempo*, dont un air « ne serait pas déplacé, dit Schering, dans la bouche d'une Médée ou d'une Didon », *Piacere* (qui chante l'aimable air : *Lascia la spina cogli la rosa*, lequel se trouvait déjà dans l'opéra d'*Almira*, 1705), *Bellezza*, *Disinganno* (dont un air, *Crede l'uom ch' egli riposi*, est dans l'opéra *Agrippine!*). En 1757, l'œuvre fut remaniée et partagée en 3 actes, avec un texte anglais. — *Ester* (1720), remaniée en 1732, intermédiaire entre l'œuvre de théâtre et l'œuvre d'église, fut qualifiée tour à tour d'*oratorio* et de *masque*. On y trouve la brillante cavatine *Souffle doucement, Zéphir!* — *Deborah*, opéra biblique exécuté au Haymarket en 1733, a des chœurs plus étendus qu'*Ester* et fort beaux : le chœur initial à 8 voix, *Immortal Lord;* dans la 2e partie, *See, the proud chief advances*, le chœur de Baal à 5 voix, ceux des Israélites pour la prière ou pour la guerre. — Dans *Athalia* (livret de Humphrey, d'après Racine), exécutée dans une cérémonie universitaire à Oxford en 1733, puis à Londres en 1735, Hændel, sans abandonner la puissante forme chorale, emploie un plus grand nombre de soli.

*Saül* (1739), composé sur un texte de Hamilton, inaugura la série des grands oratorios dramatiques. L'œuvre comprend 3 actes divisés en scènes, avec les personnages Saül, David, Jonathan, Michal et Merab. Il y a un grand nombre d'*airs* (30); la partie principale de l'acte I est la fête triomphale en l'honneur de David, ouverte par un beau chœur d'allégresse avec *ripieno*, et où règne un joli motif de 4 mesures, emprunté peut-être à un carillon anglais; deux numéros sont également célèbres : au commencement du 2e acte, le chœur démoniaque de l'*Envie*, et, au 3e, la marche funèbre, jouée aujourd'hui encore en Angleterre. L'ensemble est vif, jeune, et d'allure populaire. — *Israël en Égypte*, joué au Haymarket en 1739, remanié en 1756, se composait d'abord de 3 parties, puis fut réduit à la 2e et à la 3e. Le sujet, tiré du 2e livre de Moïse, comprend la Captivité, la vengeance de Dieu ou les dix Plaies, la délivrance et l'exode. C'est une épopée chorale où R. Schumann voyait l'idéal de l'oratorio. Il y a 19 chœurs (récits ou actions de grâces), 4 récitatifs seulement, et 4 arias. L'orchestre d'accompagnement a souvent une valeur très pittoresque et descriptive, sinon très religieuse (plaies des mouches, des saute-

relles, des grenouilles, du tonnerre, etc...); les chœurs sur la grêle, sur les ténèbres, sont d'un effet saisissant. Hændel a fait quelques emprunts au Magnificat d'un milanais, Erba (fin de la 1re partie), et à Aless. Stradella; il s'est aussi plagié lui-même en introduisant dans les chœurs deux de ses fugues pour clavier. L'œuvre eut d'abord peu de succès; remaniée, elle fut admirée, surtout en Allemagne, comme un des principaux chefs-d'œuvre du maître. — Avec le Messie, Saül et Israël, *Samson* et *Judas Maccabée* sont au premier rang. *Samson* (1743), composé sur un excellent livret, est une œuvre de poésie brillante. Avec ce Samson qui n'a rien ici d'herculéen, et qui, dupé, aveuglé, gémissant, est objet de pitié, les personnages sont Dalila, le géant grotesque Harapha, Manoah et Micha, père et ami de Samson. Les soli et les chœurs alternent comme d'habitude; l'orchestre est très coloré; fait curieux, il se tait dans la scène de la séduction, pour laisser parler assez longtemps la voix seule. Les arias principaux (il y en a 27) sont l'air de Samson *Total eclipse* (*une nuit profonde m'entoure*), la prière de Micha : *Oh! Viens, Dieu du salut*, l'air en *si* mineur du 1er acte... Les chœurs, toujours magistralement écrits, sont très variés de sentiment et d'expression. — *Judas Maccabée* (1747) est, comme *Israël*, une œuvre essentiellement chorale; on y trouve peu de soli traduisant un sentiment individuel, mais surtout des ensembles (avec 6 duos et un trio). L'œuvre débute par une pathétique scène de deuil et de déploration sur la blessure puis sur la mort du chef de l'armée, Matathias; l'abattement et le réveil de l'ardeur guerrière, la lutte et la victoire, la paix et l'allégresse, sans épisode d'amour, sont les thèmes de la musique. Les plus beaux chœurs sont *Mourn ye afflicted Children* (Pleurez, enfants désolés!), *Lead on* (Héros, délivre-nous!), *See the conquering hero comes* (voyez, voici le triomphateur)...

*Joseph* (1744), composé en partie sur un livret de Métastase remanié, est intitulé *a sacred drama*, mais présente une série de scènes où les lois habituelles du théâtre ne sont guère observées. Les morceaux les plus imposants sont le chœur de la fin du 1er acte, celui qui est au commencement du 2e, le finale de la 3e partie et le chœur des frères de Joseph; mais, dans l'ensemble, les chœurs sont moins importants que les soli, n'ayant aucun sentiment essentiel à ajouter à ces derniers en raison de la nature souvent idyllique du sujet. — *Belsazar* (1745) est le dernier roi de Babylone, détrôné par Cyrus (en 539 av. J.-C.) et dont la fin, d'après le livre de Daniel, fut annoncée par les mots fatidiques *Mené*, *tekel*, *uphrasin*. Sur ce sujet, Telemann avait écrit un opéra pour Hambourg (1722); Hændel l'a repris avec son ampleur et sa maîtrise ordinaires en illustrant toutes les scènes par une musique appropriée et en faisant chanter tour à tour en masses chorales les Juifs, les Babyloniens, les Perses. — *Josua* (1747) avait déjà donné lieu à deux oratorios italiens : *La Caduta di Jerico* d'Ant. Caldara (Vienne, 1719), et *Giousa sotte le mure di Gerico*, de Pietro Generali (Florence, 1727); Hændel a repris le sujet, sur un livret de Th. Morel, en écrivant surtout une musique de guerre inspirée d'une tradition italienne un peu

banale. Les airs de Josué, d'Othniel, de Caleb, appartiennent à ce groupe de chants guerriers (il y en a une trentaine environ dans les oratorios du Maître) où Hændel montre un art plus facile qu'original. Les chœurs sont plus intéressants : il y en a 4 dans l'acte I, 5 dans les actes II et III. Deux marches solennelles pour l'arche d'alliance et la guerre (acte II) sont purement instrumentales.

Comme *Joseph*, *Salomon* (1749), sujet de l'oratorio italien de Jocopo Melani (Bologne, 1686), n'est pas un drame, mais une suite de tableaux. L'acte I contient l'hommage du peuple et une peinture du bonheur conjugal du roi; l'acte II, seul dramatique, la scène du jugement entre les deux mères; l'acte III, la visite de la reine de Saba et la fête donnée en son honneur : fête où Hændel, en usant du double chœur et de toute la pompe instrumentale, a exalté avec une fantaisie surabondante la puissance de la musique. L'œuvre néanmoins eut peu de succès, dans la suite, devant le public des concerts; une exécution (abrégée) en 1832, à la Singakademie de Berlin, parut fort ennuyeuse. — *Suzanna* se rattache à un sujet, — la chasteté triomphante — que les Italiens du XVII^e^ siècle avaient traité en divers oratorios (Lonati, 1686; Lanciani, 1687; Pallavicini, 1688; Marco Martini, 1689). Hændel a repris ce thème en une œuvre (1749) qui est un peu du genre « erotico ». Sur 27 soli ou ensembles, 17 parlent de l'amour innocent ou défendu. Il y a 3 chœurs. On peut signaler les airs de Joachim et de Suzanne, des deux juges (l'un sentimental et passionné, l'autre presque humoristique), de Daniel, le *deus ex machina* de la pièce, et le chœur qui ouvre le 3^e^ acte. L'ouvrage laisse sentir trop de longueur. — Hændel s'est encore inspiré des modèles italiens et en particulier du castrat bolonais Tosi (auteur d'un *Martirio di Sa. Caterina*, 1701) dans *Theodora* (1750). Condamnée à mort par le proconsul Valens parce qu'elle méprise le culte païen de Vénus, Théodora court au supplice avec son amant converti, l'officier Didyme. L'héroïne est caractérisée, musicalement, avec beaucoup d'art; l'air de Septimius, au 2^e^ acte, est aussi une sorte de portrait. L'ensemble de l'œuvre a une allure élégiaque : sur 26 chants, il y en a 20 qui sont marqués *largo*, *larghetto* ou *andante*; et la moitié des chœurs (5) est à mouvement lent. Il semble que Hændel ait voulu rompre, en cette œuvre spéciale, avec les habitudes de la musique profane. — *Jephta* (1751) contient encore un beau portrait de femme. Plusieurs maîtres italiens avaient déjà écrit des oratorios sur ce sujet : Carissimi, vers 1660; le Vénitien Ant. Zanettini, en 1686; Ant. Draghi (Vienne, 1690), Ant. Lotti (Vienne, 1712), Porsile (*ibid.*, 1724). Hændel l'a repris en surpassant ses modèles par le sentiment autant que par la technique. Comme Théodora, la fille de Jephté affronte la mort. Dans la 1^re^ et la 2^e^ parties, elle encourage son amant, console sa mère, parle à son père, de façon enjouée, sur des rythmes de danse (sicilienne, bourrée, gavotte); elle se transfigure et paraît détachée de la terre dans l'air des adieux, dont une partie, en *mi* majeur, a pu être comparée, pour l'expression, au second mouvement de la symphonie de Schubert en *si* mineur.

Hændel a traité la mythologie avec les mêmes moyens d'illustration brillante que le christianisme. Ce que nous appelons aujourd'hui ses « oratorios profanes » fut simplement désigné, jusqu'en 1780, par le titre « *Histoire de...* », usité en matière de composition religieuse, ou bien par ceux de « *drame musical* », de « *masque* », de « *pastorale*», de « *serenata* ». *Acis et Galathée* est, dans sa première partie, une claire et sereine idylle arcadienne, dans le genre des pastorales du xvii[e] siècle. Dans la scène où Acis se prépare à combattre le géant Polyphème, on trouve un thème identique à celui du premier chœur de la Cantate de J.-S. Bach, *Ich hatte viel Bekümmerniss*, et qui est sans doute un emprunt à la musique d'Église. *Semele* (1744) est une œuvre très colorée et variée où on relève une ariette exprimant la raillerie, des chants sur des rythmes de danse. *Heracles* (1745) contient un très beau portrait, celui de Dejanire, et une scène des Furies, supérieure aux scènes analogues de Rameau et de Gluck. La *Fête d'Alexandre* (1736) est écrite sur un texte de Dryden qui avait d'abord servi à la glorification de Sainte Cécile; les instruments y paraissent individuellement : le cor au n° 9, le violoncelle au n° 16, le basson au n° 24, la flûte au n° 29, les trompettes au n° 21, etc., d'après le même système que dans l'*Ode à Sainte Cécile*, composée trois ans plus tard.

Hændel est un représentant complet et magnifique de la Renaissance par tous les caractères de son art : la façon un peu profane de traiter la musique religieuse, le goût pour les « histoires » de l'antiquité païenne, l'usage du récitatif, des grandes formes vocales, de la fugue, de l'orchestre, enfin l'éclat, l'ampleur décorative et pompeuse, l'expression, — et l'impersonnalité de ses œuvres. A chaque instant, lorsqu'on l'analyse d'un peu près, il faut faire intervenir les compositeurs italiens dont il s'est inspiré. Ils ne sont pas les seuls auxquels on doive le rattacher. On peut signaler un dernier oratorio typique où l'on trouverait facilement de quoi justifier cette opinion : c'est l'*Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (1740), où il a exprimé par une série de contrastes accouplés le tempérament de l'homme joyeux et celui du mélancolique (à peu près comme Carissimi dans son *Démocrite et Héraclite*), sans laisser voir d'ailleurs de quel côté étaient ses préférences. Dans ce poème brillant et facile, il y a un peu de tout, sans ordre : un air de l'alouette, un air du rossignol, un air du grillon, des imitations nombreuses du modèle naturel, qui, comme dans *Israël*, font penser non seulement aux *Saisons* de Haydn, mais aux *Chansons* du bon Clément Jannequin.

Hændel fait le tableau de genre là où son prédécesseur avait fait l'esquisse, et traite avec génie le sujet que d'autres avaient traité avec adresse; mais la continuité du travail avec le même esprit et sur la même ligne d'évolution, est visible : Musique robuste et saine, carrée des épaules, fleurie de santé, vigoureuse comme un dessin de Michel-Ange, d'un rythme puissant qui lui donne une sereine autorité, d'une imagination intarissable, surchargée de broderies, — mais formelle, improvisée, ayant tour à tour la redondance et le piquant de l'art italien. Voyez, en dehors de tous ces oratorios, une des œuvres pour orgue et orchestre, comme le concerto en *fa* : c'est la composition d'un maître qui n'a pas l'habitude de se mettre lui-même dans ce qu'il écrit et d'exprimer un rêve caressé avec passion, mais qui laisse tranquillement s'échapper de ses doigts d'organiste, avec une sorte d'indifférence olympienne, les formules d'une éloquence aimable, aisée, impeccable, sans flamme. L'orchestre et l'orgue dialoguent par demandes et réponses; et une fugue très jolie termine la conversation.

J.-S. Bach n'a pas cultivé, comme Hændel, le genre assez faux de l'opéra. C'est dans sa musique religieuse qu'il a déployé les qualités expressives et dramatiques de son art. Il y a d'abord quatre messes brèves composées d'un *Kyrie* et d'un *Gloria*. Les morceaux les plus intéressants sont le *Kyrie* de la messe en *fa* majeur où Bach a introduit un choral protestant, et le *Christe eleison*, en canon, de la messe en *la*. Le chef-d'œuvre du genre est la messe en *si* mineur, qui, dans le catalogue d'Emmanuel Bach, porte le titre de « *grande messe catholique* »; elle est au premier rang à cause de son ampleur, de son éclat, et, si l'on peut dire, de la fougue de l'inspiration. Ici, le contrepoint est devenu la langue naturelle du lyrisme.

Cette messe est assez improprement appelée « en *si* mineur »: quatre pièces seulement (le *Kyrie* I, le *Qui sedes* du Gloria, le *Et incarnatus* du Credo et le *Benedictus* du Sanctus) ont cette tonalité; mais il y a une pièce en *fa dièse* mineur (Kyrie, III), deux en *la* majeur (*Laudamus te* du Gloria et *Et in spiritum* du Credo), deux en *sol* (*Domine deus* et *Et in unum dominum*), une en *mi* mineur (*crucifixus*) et sept en *ré* majeur. Cette dernière tonalité est de beaucoup la plus employée.

Le compositeur a évité la monotonie en suivant une sorte de rythme dans l'emploi alterné des moyens vocaux et en variant le choix des instruments qui accompagnent. Ainsi, le *Kyrie* a trois sections : chœur à cinq parties, *duo* (de soprani), chœur à quatre parties. Le *Gloria* (cinq sections) offre la succession : chœur, *air*, duo, *air*, chœur. Le Credo (huit sections) suit un plan qui fait une plus grande place aux masses chorales, et la même alternance est moins reconnaissable : chœur, chœur, *duo* (soprano et alto), chœur, chœur, chœur. Le *Sanctus* est ainsi construit : chœur, *air*, chœur. L'*Agnus dei* continue et conclut : *air*, chœur. En somme : les chœurs dominent, comme il convenait à une œuvre dont l'expression est collective. Dans cette polyphonie énorme, le génie de Bach se déploie magnifiquement. Le nombre des parties (4, 5 et 6) est moins grand que dans les compositions de Gabrieli; cependant le double chœur (à 8), dans la manière vénitienne, est employé pour l'*Osanna* du Sanctus. Les voix, auxquelles Bach demande autant de souplesse que de puissance, sont traitées comme des instruments (en particulier dans la fugue vocale *Pleni sunt* du Sanctus). Sur les mots *Ecclesiam apostolicam*, Bach écrit des vocalises singulières, auxquelles on donnerait facilement un faux air de parodie.

Le principe qui détermine l'emploi de l'orchestre est le même que dans les *Passions* et se ramène aussi à une préoccupation de variété : habituellement, un timbre prédomine dans chaque pièce; c'est comme une succession de tableaux dont chacun a son coloris particulier; l'expression individuelle et l'expression d'ensemble alternent. Lorsque le tutti est employé, il semble jouer le même rôle que le grand orgue. Les rôles d'accompagnement sont ainsi distribués : I (*Kyrie*) : orchestre composé des cordes, flûtes, hautbois et bassons; — violons et continuo, — réapparition de l'orchestre du début. II (*Gloria* ) : cordes, trompettes et timbales, flûtes et hautbois, — violon solo, — flûte solo, — hautbois d'amour, — tout l'orchestre. III (*Credo*) : orchestre à cordes, — orchestre avec trois trompettes, timbales, hautbois, — deux hautbois, — orchestre à cordes, — flûtes (et cordes), — orchestre avec trompettes, — cor, — orchestre avec trompettes. IV (*Sanctus*) : orchestre avec 2 trompettes, timbales, 3 hautbois et cordes, — violon solo (avec continuo), — orchestre avec trompettes. V (*Agnus dei*) : violons (avec continuo), — orchestre.

Bach, bien que protestant, a écrit cette « grande messe catholique » pour la cour catholique de Saxe au moment où il sollicitait le titre officiel de « Hoffcompositeur » (1733). Certaines des parties de cette messe sont des emprunts faits à des œuvres antérieures. Le *Gratias* est tiré de la cantate *Wir danken dir*, n° 29; le *Qui tollis* est tiré de la cantate *Schauet doch und sehet*, n° 46; le *Patrem omnipotentem*, de la cantate *Gott wie ist dein Name*, n° 171; le *Crucifixus*, de la cantate *Weinen, Klagen*, n° 12. Cette messe grandiose, œuvre d'un génie supérieur, et, en même temps, d'un homme avisé, *habile*, ayant l'esprit pratique, n'a jamais été exécutée en entier, soit à Dresde, soit à Leipzig. Les manuscrits autographes du Kyrie et du Gloria

sont à la Bibliothèque de Dresde. L'ensemble est au tome VI de l'édition de la *Bachgesellschaft*.

Aux messes, on peut joindre les quatre *Sanctus*, dont le plus beau est en *ré*, et le grand *Magnificat* en deux versions (*mi* bémol et *ré* majeur) pour chœur à 5 parties, soli, orgue et orchestre.

Les *Cantates*, écrites pour la plupart pendant le séjour à Leipzig (1723-1750), étaient destinées à être chantées après la lecture de l'Evangile, les dimanches et jours de fête; elles s'étendaient à un cycle de cinq années et dépassaient le nombre de 300; on en connaît plus des deux tiers. Elles sont diverses de composition, tantôt sur textes liturgiques ou strophiques (ancienne manière), tantôt sur textes libres ayant la forme dramatique. Habituellement, les grandes Cantates sont ainsi disposées : la symphonie d'ouverture, dans la manière de Gabrieli ou du concert italien, prépare par son motif principal le chœur qui suit et qui est d'ordinaire la pièce importante de l'ensemble; il y a ensuite des récitatifs et des *airs*, des duos dans la forme italienne à trois parties, un chœur final. Les cantates monodiques forment un groupe à part.

L'œuvre improprement appelée *Oratorio de Noël* appartient au groupe des Cantates. Elle est divisée en six parties correspondant aux six fêtes célébrées par l'Eglise, de la Noël à l'Epiphanie. Le récit évangélique y est interrompu à chaque instant par des récitatifs, des airs, des chœurs semblables à ceux de la tragédie antique : ils interviennent non pour agir mais pour apprécier.

Les numéros les plus beaux sont, dans la 1re partie, le chœur d'allégresse (*Jauchzet, frohlocket*) accompagné des trompettes et de timbales, le duo *Er ist auf Erden kommen arm*, le choral *Wie soll ich dich empfangen*; dans la 2e partie, la symphonie d'introduction, la berceuse *Schlafe mein Liebster* et le chœur des Anges. La 4e partie, où l'on trouve un aria en forme d'écho, est la plus faible. Dans la 5e et la 6e, il y a des chœurs admirables, un beau trio (*Ach! wann wird die Zeit erscheinen?*), un récitatif fugué à 4 parties (*Was will der Hölle schrecken*). — Dans l'*Oratorio pour Pâques*, d'une musicalité moins intéressante, on doit signaler l'aria de Pierre et le magnifique chœur final; dans l'*Oratorio sur l'Ascension*, de médiocre étendue, le chœur magistral de l'introduction.

Aux Cantates et généralement aux compositions religieuses sont empruntés la plupart des chorals de Bach, publiés en 1765-9; Em. Bach en a édité 370 à quatre voix, en 1784-7. Les motets sont peu nombreux; ils sont habituellement écrits pour double chœur. En 1789, Mozart enfant les entendait encore chanter à Leipzig.

Des cinq *Passions* que Bach a laissées, deux sont perdues (la Passion selon Saint Marc, plus celle qui fut sans doute composée sur un texte libre de Picander); une troisième, selon Luc, est d'une authenticité fort douteuse. La Passion selon Saint Jean, exécutée pour la première fois à Leipzig en 1724, est dramatique et lyrique à la fois, d'une violence de contrepoint qui éclate dès le chœur initial et d'une charmante couleur instrumentale, grandiose et expressive, variée, associant à une technique étonnante des formules d'une singulière simplicité; mais le chef-d'œuvre du genre est la *Passion selon Saint Mathieu* : composition monumentale, énorme (l'exécution dure deux heures et demie), excédant les cadres de l'Eglise et refoulée aujourd'hui vers la salle de concert. Moins passionnée peut-être et plus liturgique (malgré les textes traités en dehors de la Bible) que la précédente, elle fut exécutée en 1729, remaniée et dotée de sa forme définitive vers 1740; elle tomba dans l'oubli à la fin du siècle, jusqu'au jour où Mendelssohn eut l'audace de la faire entendre (1820). Avec l'orchestre, l'orgue et le cembalo, Bach emploie deux chœurs, tantôt isolés, tantôt concertants (comme à la fin de chacune des deux parties) ou réunis en une masse unique. Les récitatifs, secs ou accompagnés, ne sont pas, comme chez les Italiens, de simples formules de déclamation notée, mais se rapprochent davantage du type français et ont une expression profonde. Les pages admirables sont si nombreuses qu'on n'oserait pas faire un choix. Le récit de Mathieu, le plus vivant des récits évangéliques, a évidemment séduit l'imagination, la sensibilité artistique et la foi de Bach qui, par la puissance émouvante et l'éclat de la composition, a voulu égaler la grandeur du sujet traité.

Nous avons eu l'occasion de dire que dans la conquête du Beau, la musique était parfois en retard sur les arts du dessin : ici, elle arrive à des merveilles qui sont une

première limite, et elle dépasse infiniment, par la science de la construction et de l'expression l'art contemporain; qui connaît seulement les noms des architectes et des peintres allemands en 1729?

## Bibliographie.

KARL PROSKE : *Selectus novus missarum, 4-8 vocibus* (1855-59). Recueil commençant à Palestrina. — ST. LÜCK : *Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche* (1859), 4 vol., recueil réédité par HERMESDORFF en 1884 et OBERHOFFER en 1855. — JOH. FR. ROCHLITZ : *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* (1838-40), 3 vol. de pièces religieuses et profanes. — JOHN PAGE : *A Collection of hymns by various Composers* (1808). Le même a donné un choix des Anthems de Hændel (1808). — LUD. SCHOBERLEIN : *Schatz des liturgischen Chor und gemeinde Gesangs* (1865-72), 3 vol. — THOMAS MACE : *Musik's Monument or a remembrance of the best practical musick both divine and civil* (3 parties, Londres, 1676; musique pour luth, violon et instruments concertants).

LAURENCIN : *Zur Geschichte der Kirchenmusik* (1856). — K. WINTERFELD : *Zur Geschichte heiliger Tonkunst* (1850-52), en deux parties. — A. SCHERING : *Geschichte des Oratoriums* (1911). — RAF. CARRERA : *El oratorio musical* (1906).

FR. CHRYSANDER : *G. Fr. Hændel* (1858-67; inachevé, s'étend jusqu'en 1740). Chrysander († 1901) est l'auteur de l'édition critique du *Messie* (t. XLV de la grande édition des *Œuvres*, avec préface de Max Seiffert indiquant les sources). — H. KRETZSCHMAR, *G. F. Hændel* (1883, dans la collection des *Conférences musicales*, nos 55 et 56), et *Führer durch den Konzertsaal*, II, 2 (1890), p. 40-197. — F. VOLBACH : *Die Praxis der Hændelaufführung* (1889). — R. ROLLAND : *Hændel* (1900, chez Alcan, collection Chantavoine).

# CHAPITRE XLV

## L'ŒUVRE DE J.-PH. RAMEAU ET DE J.-S. BACH

L'état du système musical au commencement du XVIII[e] siècle : opinions des théoriciens français et allemands. — Simplification des modes et de toute la théorie musicale par Rameau; dédain pour le mode mineur. — J.-S. Bach : comment il a accueilli et consacré les idées nouvelles. Nature de son génie. Retour sur les œuvres principales. Pourquoi J.-S. Bach peut être considéré comme la personnification la plus haute du génie de la Renaissance. Son esthétique; son formalisme. Essai d'un jugement sur l'ensemble de sa musique.

Nous venons d'explorer une longue période en suivant les routes déterminées par l'évolution des divers genres; nous voici au moment d'une « époque » où il convient de jeter un coup d'œil d'ensemble sur le pays parcouru. Hændel et Bach sont l' « époque » où la Renaissance atteint son plus beau développement. En ces deux héros de la musique se concentrent tout l'esprit et tout l'art du passé. Nous essaierons ici de donner une caractéristique de J.-S. Bach, que nous considérons comme le plus hautement représentatif; mais nous devons commencer par dire quelques mots de la transformation du système musical, pour achever l'histoire des modes esquissée en d'autres chapitres. Dans cette évolution qui, après des tâtonnements divers (et sans faire marcher à l'alignement les musiciens de tous les pays), va fonder l'esthétique sur l'emploi exclusif du majeur et du mineur, notre J.-Ph. Rameau occupera une place très importante. Jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, la musique subit des changements de plus en plus profonds qui, d'un côté, enri-

chissent ses ressources d'éloquence (telles que le chromatisme, les dissonances, la composition instrumentale), mais appauvrissent le système qui lui sert de base. De l'organisation de ce dernier est sortie notre musique moderne qui a exploité, jusqu'à l'épuiser, l'héritage transmis; et c'est ce que nous avons à préciser.

Voici ce qu'en 1705 écrivait l'organiste français Ch. Masson (*Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, 1re édition en 1694, p. 9 de la 3e édition, 1705) : «... *Afin de faciliter plus promptement les moyens de parvenir à la composition, je ne montrerai que deux modes, savoir le mode* MAJEUR *et le mode* MINEUR : *d'autant que ces deux modes, posés quelquefois plus haut et quelquefois plus bas, renferment tout ce que l'antiquité a enseigné et même les huit tons que l'on chante dans l'Eglise, excepté quelques-uns qui se trouvent irréguliers.* » En Allemagne, dès 1787, les mots *dur* (majeur) et *moll* (mineur) étaient usités dans la pratique. Werckmeister (*Harmonologia musica*, 1702) dit que ces deux modes suffisent au compositeur, parce qu'ils contiennent tous les autres. Mattheson (*Neu eröffnetes Orchester*, 1713) attribue « aux Italiens » (?) la substitution du « majeur » et du « mineur » aux 12 modes anciens.

Cependant au moment où Bach parut, la situation musicale, au point de vue de l'usage des modes anciens ou de l'usage des modes nouveaux, était encore confuse. Voici quelques documents qui permettent de la caractériser. Il semble d'abord que dès la fin du XVIIe siècle il n'y ait plus que nos deux modes actuels. Un des prédécesseurs de Bach comme cantor à l'église Saint-Thomas, Schelle (mort à Leipzig, en 1701), demandait à un de ses contemporains les plus illustres, Rosenmüller, ce qu'il pensait des anciens modes; Rosenmüller se mit à rire et répondit : « *Je n'en connais que deux : l'ionien et le dorien* ». Nous dirions aujourd'hui « le majeur *ut*, et le mineur *ré* ». Werckmeister disait aussi que le meilleur représentant de la gamme mineure était le dorien. Mais en réalité la situation était plus complexe. Tous les modes ayant un accord de tonique majeur (mixolydien, ionien, lydien) s'étaient concentrés sans difficulté dans un mode unique; il n'en était

pas de même pour les modes ayant une tierce de tonique mineure.

En 1708, Gottfried Walther (organiste à Weimar) écrivait : « *On emploie aujourd'hui trois gammes : l'ionienne, la dorienne et l'éolienne* ». Il y avait donc hésitation, même chez ceux qui ne pratiquaient pas de propos délibéré un système archaïque, pour le choix de la gamme mineure typique. La question générale du choix entre l'ancien système et le nouveau n'était pas encore définitivement résolue. Deux musiciens de grande autorité, Mattheson et Buttstedt, l'un critique, l'autre organiste, engageaient une polémique assez vive au sujet des modes diatoniques, l'un les préconisant, l'autre les proclamant abolis. Enfin, en 1725, le théoricien Fux, dans son *Gradus ad Parnassum* (1725, trad. franç. par Denis en 1773), défendait énergiquement les anciennes échelles modales contre le radicalisme des modernes.

En France, en 1722, parut un ouvrage qui est une des époques de la grammaire musicale, et dans lequel se trouve la théorie complète du mode majeur et de son mécanisme ; ouvrage dû à un musicien de génie, physicien médiocre (à ce que disent les spécialistes), mais observateur pénétrant et tout imbu de l'esprit du XVIII^e siècle. C'est le *Traité de l'harmonie* de J.-Ph. Rameau, auquel il faut joindre la *Démonstration du principe de l'harmonie,* parue en 1750. Le mérite de Rameau, sur plusieurs points, est d'avoir formulé avec précision des idées antérieures à lui.

« *Le mode majeur*, dit Rameau, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'ose dire, une virilité, qui l'emportent sur le mineur et qui le font reconnaître pour le *maître de l'harmonie.* » (*Démonstr. du principe de l'harmonie*, p. 82.) — Rameau parle de la « virilité » du mode majeur ; ce mode a été souvent appelé par les anciens théoriciens « *modus masculinus* », tandis que le mineur était « *femineus* » ; on a aussi appelé le premier « *mode parfait* » et le second « *mode imparfait* ». Quand il dit que le mode majeur est « le premier jet de la nature », Rameau veut dire que l'accord fondamental de ce mode, *ut-mi-sol*, est donné spontanément par les divisions de la corde qu'on fait vibrer. Il songe aux « harmoniques ». Près de deux siècles

auparavant, le Vénitien Zarlino, dans ses *Istituzioni armoniche* (1558, liv. I, chap. 15), avait dit que la suite 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (ce qu'il appelle *el numero senario*) donne la plus belle harmonie qu'on puisse entendre. Or, cette suite de rapports n'est pas autre chose (pour les musiciens!) que celle des premiers harmoniques :

$$ut\text{-}ut_1\text{-}sol_2\text{-}ut_2\text{-}mi_3\text{-}sol_3 = \text{ut-mi-sol}.$$

L'idée la plus chère à Rameau, celle sur laquelle il revient avec le plus de complaisance et qu'il exprime parfois avec un certain lyrisme, c'est que tout le mécanisme du mode majeur repose sur ce que Helmholtz devait appeler plus tard la « parenté » des sons, et ce qu'on appelait en France, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, la « sympathie » des cordes vibrantes. Il y a dans le mode majeur deux accords — pas plus — qui sont essentiels : l'accord parfait construit sur la tonique (*ut-mi-sol*) et l'accord de septième construit sur la tonique (*do-mi-sol-si*♭) ou sur la dominante (*sol-si-ré-fa.*) Mais ces deux accords se ramènent à un seul, l'accord parfait, qui lui-même se ramène à sa note fondamentale, appelée par Rameau d'un nom caractéristique : *centre harmonique*. L'échelle modale, ayant sa division sur *sol*, n'est plus, comme l'ancien hypolydien divisé sur *fa*, un agrégat de notes sans cohésion naturelle; tous les sons dont elle est faite sont fortement régis par un principe d'unité : ils se rattachent à la tonique qui les engendre et les tient sous sa domination.

« *Le principe de l'harmonie, dit Rameau, ne subsiste pas seulement dans l'accord parfait, dont se forme celui de septième* (*par l'addition d'une tierce mineure*), *mais encore plus précisément dans le son grave de ces deux accords qui est, pour ainsi dire, le centre harmonique auquel tous les autres sons doivent se rapporter... Ce n'est pas assez de s'apercevoir que tous les accords et leurs différentes propriétés tirent leur origine du parfait et de celui de septième; il faut remarquer, de plus, que toutes les propriétés de ceux-ci dépendent absolument de ce centre harmonique.* »

En effet, tous les intervalles dérivent de la tierce, de la quinte et de la septième : la sixte (*mi-do*) est un renversement de la tierce; la quarte (*do-fa*) est un renversement

de la quinte (*fa-do*) ; la seconde (*si♭-do*) est un renversement de la septième ; la neuvième est un doublement de la quinte ; la onzième est aussi obtenue par un doublement.

Après avoir ainsi tout ramené à l'unité (la tonique), Rameau s'écrie :

« *Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité ! Quoi ! tant d'accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles et si justes, des sentiments si bien rendus, tout cela provient de deux ou trois intervalles disposés par tierces, dont le principe subsiste dans* un *son !* » (*Traité de l'harmonie*, liv. II, p. 127-8.)

Le trait de lumière pour lui (p. 12) avait été la découverte de ce fait qu'un son musical est un composé : il contient une sorte de chant intérieur, inséparable de son émission, et dont il est en même temps le générateur, l'accompagnement et la synthèse. Ce chant, c'est celui de la double quinte et celui de la dix-septième du son émis : 4 : 5 : 6. C'est Jos. Sauveur, né à La Flèche en 1653, qui le premier avait exposé scientifiquement le phénomène des harmoniques dans ses *Mémoires académiques* : *Principes d'acoustique et de musique* (1700-1) ; *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue* (1702) ; *Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique* (1707) ; *Rapports des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes et nouvelles déterminations des sons fixes* (1713).

Dans les « harmoniques », Rameau trouve tout ce qui est nécessaire pour un grand nombre de parties de la théorie musicale : il en déduit la notion de l'harmonie, la notion du renversement des accords ; il en déduit aussi la théorie de la dissonance obtenue par une 3e tierce que l'on ajoute à l'aigu de l'accord parfait ; il en déduit enfin la gamme diatonique.

Quant au mode mineur, Rameau a définitivement exposé ses idées dans l'opuscule intitulé *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). C'est une œuvre de maturité, où le grand compositeur a consigné le résultat des réflexions de toute sa vie. Il avait alors soixante-sept ans. Depuis plus de trente ans il s'était préoccupé, non pas seulement d'indiquer. comme la plupart de ses prédécesseurs, les

règles de l'enchaînement des accords, mais de découvrir la loi qui détermine la formation des accords eux-mêmes. Le besoin de son esprit, c'était l'unité. Il est arrivé à le satisfaire pleinement à l'aide d'une doctrine très claire qui, aujourd'hui, serait fort éloignée de pouvoir justifier les hardiesses de l'art contemporain, mais qui s'adapte bien à la conception musicale d'autrefois. Cette doctrine, à laquelle il était attaché par une foi profonde et dont la découverte fut pour lui une révélation, il l'a présentée avec un esprit à la fois révolutionnaire et sage, parfois aussi une lenteur de style qui rappellent le *Discours de la méthode* de Descartes. Rameau fait table rase de tout ce qu'on a écrit avant lui sur la théorie musicale ; il affirme que les anciens, les Grecs, ont ignoré les vrais « fondements de l'harmonie », puisqu'ils n'ont jamais admis que les consonances d'octave, de quinte et de quarte, en négligeant les tierces ; il se pose même en adversaire de Zarlino, quoique bien souvent il se rapproche de lui à son insu.

Le mode majeur une fois expliqué se voit immédiatement investi de l'autorité suprême. Le mode mineur n'est qu'une variété de ce que Rameau a appelé « le souverain de l'harmonie ». Le mode majeur — ne cessant pas de gouverner et d'être « principe » — organise, en le dominant, le nouveau venu. D'abord « il se choisit lui-même un son fondamental qui lui devient subordonné et comme propre, et auquel il distribue tout ce dont il a besoin pour paraître comme générateur » (p. 71). C'est comme une délégation de pouvoirs et un prêt d'autorité en vue d'un gouvernement à deux : on dirait un roi qui installe un vice-roi. « En formant la tierce mineure de ce nouveau son fondamental qu'on juge bien devoir être le son *la*, le principe *ut* lui donne encore sa tierce majeure *mi* pour quinte... Ainsi ce nouveau son fondamental, qu'on peut regarder pour lors comme générateur de son mode, ne l'est plus que par subordination ; il est forcé de suivre, en tout point, la loi du premier générateur qui lui cède seulement sa place dans cette seconde création, pour y occuper celle qui est la plus importante » (p. 71-72.)

D'après ce système (singulièrement étroit!) il n'y aurait

donc qu'un seul mode. Rameau est allé plus loin. C'est lui qui a créé, avec l'analyse des accords par tierces superposées, la théorie du renversement, d'après laquelle, *do, mi. sol* équivaut à *sol, do, mi* ou *mi, sol, do* : idée singulière, ces sons étant produits par des nombres de vibrations très différents, mais qui est une des bases de l'enseignement moderne de l'harmonie.

Ainsi le principe de resserrement et d'unification, qui, au début du XVIIe siècle, avait concentré plusieurs modes en un seul, se fait sentir dans cette concentration elle-même et en groupe tous les éléments sous l'influence d'une note unique, génératrice de la série, base du système, maîtresse « souveraine » — même quand elle se dissimule — de l'évolution simple ou complexe de la mélodie. Grâce à elle, le sentiment de l'unité tonale fut substitué par la musique (savante) de l'Europe occidentale à l'ancienne pluralité modale.

Depuis le XVIIe siècle, le mode mineur a été un peu maltraité ou tenu en défaveur par un certain nombre de théoriciens.

On l'a considéré comme « n'étant pas fourni par la nature » : c'est, a-t-on dit, un produit artificiel. Or, pour beaucoup de penseurs (ceux du XVIIIe siècle en particulier), ne pas venir « de la nature », c'était se condamner à une irrémédiable infériorité. Le caractère équivoque et l' « altération » qui semblent entacher l'origine de ce mode déterminent aussi son caractère expressif : on dit qu'il traduit le sentiment, mais dépourvu de sa franchise et de sa force normales, un peu dévié, amoindri et voilé d'un nuage. Le majeur donne une impression de lumière et de puissance sereine : c'est le souverain de premier plan, dans la personne duquel tout respire la santé, et dont le visage semble s'éclairer d'un sourire éginétique; à côté de lui, comme baigné par la pénombre d'un recul discret, le mineur paraît délicat, pensif, non exempt de morbidesse, avec le *flebile nescio quid.* « ... Je ne dis pas, écrivait Zarlino, que le compositeur ne puisse placer l'une après l'autre deux divisions arithmétiques de la quinte (c'est-à-dire deux tierces mineures); mais il ne doit pas abuser de ce procédé, sans quoi il donnerait à sa composition un caractère *très mélancolique.* » C'est Zarlino qui le premier émit cet aphorisme, que depuis on a répété tant de fois : *Si lontana un poco della perfettione dell' harmonia* : (le mineur) s'écarte un peu de la perfection de l'harmonie. Dans son *Traité des règles pour la composition de la musique* (3e édit., 1705, p. 9), Masson déclare que « le mode majeur, en général, est propre *pour des chants de joye*, et le mode mineur *pour des chants sérieux et tristes* ». C'est l'opinion de la plupart des écrivains français du XVIIIe siècle. « Le mineur, existant moins par la seule

nature, reçoit de l'art dont il est en partie formé *une faiblesse qui caractérise* son émanation et *sa subordination*. » Même note chez les écrivains allemands. Hauptmann qui, dans un livre un peu étrange, a fait la métaphysique des deux modes en employant la terminologie de Hegel, appelle le mineur *une altération du majeur* (ein geläugneter Dur-Accord), et trouve qu'il évoque la tristesse comme « *les branches tombantes du saule pleureur* ». Pour Helmholtz, qui a des raisons particulières et un peu intéressées de voir ainsi les choses, l'accord *ut-mi♭-sol* n'est que l'accord *do-mi-sol*, « altéré ou troublé » (*veränderten oder getrübten*). Il va même beaucoup plus loin; après avoir repris le parallèle traditionnel, il ne craint pas de dire que le mode majeur sert à réaliser la beauté musicale, et que le mineur n'est pas seulement une altération de la vraie musique, mais un moyen d'expression exceptionnel, employé à titre de *repoussoir* : « Le mode majeur convient à tous les sentiments nets, vivement caractérisés, comme aussi à la douceur, et même à la tristesse *si elle se mêle à une impatience tendre et enthousiaste*; *mais il ne convient pas du tout aux sentiments sombres*, *inquiets*, *inexpliqués*, *à l'expression de l'étrangeté*, *de l'horreur*, *du mystère ou du mysticisme*, *de l'âpreté sauvage*, DE TOUT CE QUI CONTRASTE AVEC LA BEAUTÉ ARTISTIQUE. *C'est précisément pour tout cela que nous avons besoin du mode mineur avec son harmonie voilée.* » Dans l'imagination de Schopenhauer, un scherzo écrit en mineur éveille l'idée d'un danseur chaussé de bottines trop étroites qui lui feraient mal. — Marx, et M. Hugo Riemann à sa suite, parlent de l' « amertume » (*Herbigkeit*) du mineur. Marx déclare que « l'accord mineur et le mode mineur lui-même n'ont pas leur origine dans la nature (?) de l'art musical ». On a appelé le majeur et le mineur « mâle et femelle »; mais on a appliqué ce dernier titre au mineur dans le sens du mot célèbre : « *la femme est une erreur de la nature!* »

L'histoire de l'art musical donne un démenti très net aux opinions que je viens de reproduire. Elle nous montre qu'à toutes les époques, chez les Grecs, au moyen âge, durant la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIe siècle et même au delà, le mineur a été considéré tout autrement, si bien que, pour retrouver l'opinion exacte des musiciens d'autrefois, il faudrait presque prendre le contre-pied de ce que disent les modernes.

Telle est la situation, lorsque paraît Bach. J.-S. Bach est un partisan incontestable des deux modes qui vont remplacer tous les autres; on peut même dire qu'il est leur grand introducteur dans l'usage, puisqu'il a écrit, pour les consacrer, le *Clavecin bien tempéré*. Mais ce serait une erreur de croire qu'il rompt absolument et pour toujours avec le passé. Dans sa musique d'église, lorsqu'il a harmonisé les chants des protestants, il s'est placé au point de vue d'une synthèse supérieure qui, tout en prenant pour base le

système nouveau, utilise assez souvent, comme moyen accessoire, le système ancien. Il y était tenu par l'esprit même des protestants, restés particulièrement fidèles à la tradition musicale (ainsi Schütz, sur le seul lied *Allein Gott*, avait déjà écrit 44 compositions : 5 en dorien, 10 en hypodorien, etc.). Ses chorals sont une œuvre *mixte* (le mot est d'un de ses élèves : Kittel) où l'analyse doit savoir discerner des éléments différents. On peut étudier le dorien et les modulations régulières indiquées plus haut dans les chorals 49, 154 (modulant à la fin de 3 strophes sur 4 en mixolydien, mais ayant un accord initial dorien qui n'est peut-être qu'une anacrouse; cf. 197); 185, 186, 232, 241... (Le rapport du dorien et du mixolydien fut tel, que le choral *O wir armen Sünder* était chanté dans les deux modes.)

Il y a un dernier fait à signaler. Très souvent, dans les recueils de chansons populaires, et aussi dans les chorals de Bach, on trouve la gamme de *ré* dorien, avec un *si* ♭. Cette gamme, avec le demi-ton entre le 5e et le 6e degré, est si fréquente qu'elle paraît être une des réalisations normales du mode. Mais en ce cas, la gamme de *ré* est une transposition de l'éolien *la*. Pourquoi est-elle si souvent employée? l'explication est la suivante : des deux gammes entre lesquelles hésitaient encore quelques musiciens de la fin du XVIIe siècle pour le choix d'un mode à opposer au majeur, celle qui est le vrai type du mineur, c'est la gamme de *la*, et non celle de *ré*, car l'accord tonique de la première réalise le mieux l' « opposition » nécessaire à l'accord fondamental *ut-mi-sol*. Cette opinion était celle de Bach lui-même, qui ne connaissait, en somme, que deux gammes fondamentales, l'ionienne (majeure) et l'éolienne (mineure). Nous avons là-dessus un témoignage fort curieux, celui de sa seconde femme, Anna Magdalena Bach (née Wülkens, qui épousa Bach en 1721); dans un opuscule (*Clavierbuch)* qui est de 1725, elle décrit et définit la gamme mineure par un ordre d'intervalles de tons et de demi-tons qui ne peut s'appliquer qu'à la gamme éolienne.

Comme on le voit, de tels faits représentent un appauvrissement du système musical. Il arrivera un moment

— c'est peut-être celui de l'heure présente — où la musique, épuisée par l'usage exclusif des deux modes, sentira le besoin d'*autre chose*, se rejettera, pour se renouveler, sur les combinaisons du timbre, et, faute de trouver une voie vraiment nouvelle, tombera parfois dans l'extravagance. Mais, d'autre part, et dans le temps où le système n'était pas encore usé, la musique s'enrichit magnifiquement.

Quittons maintenant la grammaire pour l'esthétique. Essayons de caractériser, du point de vue de la Renaissance, et, en oubliant les modes, le génie prodigieux de J.-S. Bach. Nous l'avons déjà marqué de quelques traits en parlant de ses compositions profanes et religieuses. Pour donner de lui une idée d'ensemble, il conviendra de ne pas séparer l'homme du musicien. La question à laquelle nous voudrions répondre et qui résume notre pensée à la fois sur Bach et sur la Renaissance est la suivante : comment se fait-il qu'un tel art soit si *expressif*, et pourtant *formel*?

J.-S. Bach appartient à une famille de Thuringe où l'instinct musical, depuis plus d'un siècle, accumulait ses dons et ses réserves. Considéré en lui-même, parmi les siens, sans qu'on tienne compte des antécédents généraux de l'art allemand et de l'art étranger, il apparaît comme un point d'aboutissement que des forces en marche visaient de très loin. On peut dire encore qu'il est une résultante, une somme. On sait que les membres de la famille Bach avaient l'habitude, typique chez nos voisins, de se réunir pour chanter à plusieurs parties et aussi pour improviser, soit sur un thème donné, soit sur un *quodlibet* instantané qu'émettait un soliste et auquel les autres exécutants s'adaptaient sur-le-champ, sans la moindre peine, en se conformant à des règles précises de « maîtres chanteurs ». Ces réunions de famille ont dû dépasser en éclat et en intérêt celles de toutes les académies italiennes du XVII^e siècle! Bach représente à merveille l'esprit et l'adresse instinctive de ces exécutions.

Deux faits importants sont à retenir quand on veut essayer de pénétrer un tel « héros » : J.-S. Bach perdit sa mère à neuf ans, son père à dix ans. Il fut élevé par

l'oncle Jean-Christophe, compositeur fort distingué, élève de Pachelbel, organiste comme la plupart des membres de sa famille. (Aussi bien ce dernier trait est caractéristique d'une race. En Italie, le chant est la base de l'éducation musicale; en France, c'est le clavecin; en Allemagne, c'est l'orgue). Dès l'âge de dix-huit ans, Jean-Sébastien entre dans une voie que lui ouvraient et où le poussaient tout naturellement l'hérédité et l'exemple des siens. En 1703, il est violoniste de la chapelle privée du prince de Saxe, à Weimar, mais il conserve cette fonction quelques mois seulement. De là, il passe dans la nouvelle église d'Arnstadt en qualité d'organiste (c'est dans cette période que se placent les excursions à Celle pour entendre quelques œuvres de Lulli, et les fameux voyages à pied pour entendre Buxtehude à Lubeck). En 1706, il est organiste à Mulhausen, et, un an après, il épouse sa cousine germaine, Maria-Barbara Bach. En 1708, il est organiste et musicien de la chambre du duc de Weimar qui, en 1714, fait de lui le maître des concerts de sa Cour. En 1717, il est auprès du prince Léopold d'Anhalt comme maître de chapelle à Cöthen.

En 1723, il arrive à un poste définitif en entrant comme « Cantor » à la Thomasschule de Leipzig, où il restera jusqu'à sa mort (1750). Sa première femme meurt en 1720, après lui avoir donné cinq fils et cinq filles; un an après, il se remarie avec la fille d'un « Kammermusicus » de Weissenfels, Anna-Magdalena Wülken, qui lui donne six garçons et quatre filles.

Nous le voyons par cette simple esquisse : vivant dans une atmosphère musicale, Bach a toujours été *en service*; il a toujours exercé des fonctions qui impliquaient un double rôle d'exécutant et de compositeur, soit auprès d'un noble amateur, soit dans une église. De là une classification toute naturelle de ses œuvres, qui se partagent en deux groupes : musique religieuse et musique « de chambre ».

Quels sont les caractères généraux de toutes ces œuvres? Ils se déduisent en grande partie des fonctions que Bach remplissait et des devoirs spéciaux qu'elles lui imposaient.

Bach n'a jamais écrit pour ce que nous appelons « le

public » et surtout « le grand public ». Il a toujours été le serviteur, disons le *fournisseur* d'un Mécène ou d'une communauté religieuse. — Modestement et consciencieusement, il travaille pour eux, pour eux seuls, sans vouloir attirer sur soi l'attention de la foule, encore moins en escomptant l'opinion de la postérité. Il n'a jamais exercé son génie « pour la gloire ». Il compose pour s'acquitter d'une fonction, non pour conquérir la renommée. (Tel Bossuet prononçant ses sermons : ce n'est pas un littérateur; c'est un évêque.) Cela explique pourquoi si peu d'œuvres de Bach ont été éditées pendant sa vie. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il a fallu le découvrir et lui faire une sorte de violence posthume en traînant au grand jour de la publicité des œuvres qui n'avaient pas été conçues pour elle. Mendelssohn montra une véritable hardiesse archéologique, lorsqu'en 1829 il fit exécuter à Berlin la *Passion selon saint Mathieu*. La maison Peters montra une hardiesse et une originalité analogues, lorsqu'en 1837, elle entreprit une édition des œuvres de Bach pour orchestre; et la Bach-Gesellschaft commençant sa monumentale édition en 1851, fit une entreprise à laquelle Bach n'avait jamais songé. Aujourd'hui, la fortune de Bach s'est comme retournée. Le grand musicien est très goûté, mais on ne le voit jamais à sa vraie place : il a écrit pour l'église et pour la « chambre », ou, comme nous dirions, pour les grands salons mondains; or, on ne peut pas dire que l'église catholique ou protestante l'ait admis dans l'usage pratique; il règne encore moins dans les salons des princes, — s'il en est encore où la musique soit cultivée. On exécute les œuvres de Bach dans de vastes salles de concert, c'est-à-dire dans les seuls locaux et devant le seul public auxquels J.-S. Bach n'a jamais songé. (Ajoutez que ni l'orgue moderne avec ses jeux de fond de si gros volume, ses mixtures, sa boîte d'expression, ni le piano moderne avec son ampleur de sonorité, ne conviennent aux œuvres de Bach pour orgue et pour clavecin.)

Telle est la caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle, applicable au début du XVIII<sup>e</sup> : la musique n'est pas encore, comme la littérature, une œuvre jetée en pâture aux curiosités de la foule. Elle est enfermée dans une église, une école, un

salon. Il n'y a pas de critique l'épiant quand elle paraît pour l'assujettir à un libre et sévère contrôle. Quelques théâtres seulement, en Italie d'abord, puis dans les autres pays, étaient ouverts à tout le monde. Il en résulte que Bach n'a jamais pris une *attitude*, comme l'artiste qui se sait regardé et qui veut être regardé. Il n'a jamais joué de personnage sur une scène, pour une galerie.

Aussi bien il ne faudrait pas dire que Bach dédaigne le « public »; il est plutôt en dehors de lui. Il semble l'ignorer. La situation et l'état d'esprit de Bach sont ceux du parfait « fonctionnaire ». Tous les fonctionnaires ne sont pas des Bach; mais Bach, dans son domaine propre, est le fonctionnaire idéal, régulier, modeste, suivant une carrière où son « avancement » est normal, déterminant son horizon par la fonction même qu'il remplit.

De ces faits nous pouvons tirer d'autres conséquences. A l'inverse des grands musiciens ultérieurs (Beethoven, R. Wagner, Berlioz), Bach n'a jamais songé, — ceci est un point capital — à exprimer dans sa musique les joies ou les chagrins de sa vie privée. Il fait œuvre de circonstance, de convenance, d'adaptation; œuvre objective, jamais conçue comme une confession qui chante une douleur personnelle pour l'épurer ou la soulager, ou qui magnifie un bonheur intime. Il est même probable que Bach eût été choqué d'une pareille esthétique, sans lui opposer d'ailleurs la moindre pruderie. Pour la musique religieuse, il n'eût pas compris que le musicien fît passer la préoccupation du *moi* avant les choses du culte; pour la musique de chambre, il n'eût pas compris qu'un artiste admis dans un salon aristocratique ou une cour royale, s'appliquât à parler constamment de ses affaires privées, à étaler ses bonnes fortunes ou ses misères secrètes. — Il y a une cantate de lui qui commence par ces mots : *Meine Seufzer, meine Thränen,* « mes soupirs, mes larmes »; rassurez-vous : il ne s'agit aucunement de *ses* larmes et de *ses* soupirs!...

Et voici une autre conséquence grave de tout cela. Pour la raison qui vient d'être indiquée (et à laquelle vont s'ajouter des raisons d'un autre ordre), l'amour profane, — celui qui a tant troublé Beethoven, — l'amour n'occupe aucune place dans l'œuvre de Bach. Fait important, si l'on songe que la

musique a été définie une « création de l'amour » et que Bach passe, à juste titre, pour être le plus grand des musiciens. Et s'il en est ainsi, c'est que la vie de Bach fut totalement dépourvue de grandes passions et de couleur romanesque. R. Wagner a dit que les œuvres de Bach étaient « l'histoire de la vie *la plus intime* de l'esprit allemand » (*die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes*), et Gœthe avait déjà signalé, comme l'ont fait depuis beaucoup d'autres critiques, ce caractère d' « intériorité » qu'a la musique du maître. Il est certain que Bach paraît concentré, individuel, tirant presque tout de son propre fond. Il semble qu'au lieu de voyager à travers le monde, comme Hændel, il n'ait eu qu'à regarder en lui-même pour trouver l'idéal de son art. Mais on voit ce qu'était l'homme privé, combien peu adéquat à l'artiste! Il faut chercher ailleurs une explication. Quoique Bach soit très allemand, le jugement de Wagner n'est qu'une boutade d'esthéticien entraîné par le lyrisme habituel de sa critique.

Bach est le musicien qui a possédé la technique et la maîtrise la plus étonnantes; c'est le « héros », comme dit Carlyle, s'il faut entendre par là le créateur de puissance supérieure et de fécondité exceptionnelle; mais si l'artiste nous paraît incomparable, l'homme est tout à fait ordinaire, voisin de nous, tout de suite accessible, bourgeois, naïf comme un pur Allemand, un peu lourd, très représentatif (en ce sens) de l'esprit moyen de la race : nature saine, solide, aimant la régularité en tout comme ferait une bonne femme de ménage (le mot est de Westphal), parfaitement disciplinée, maintenue dans la voie sage et sérieuse par ces puissances d'hérédité et de tradition qui constituaient une si bonne part de sa souveraineté musicale. Ses musiques sont un patrimoine ou un capital qu'il administre en bon père de famille, économe et avisé. Ses arrangements, ses adaptations, les emprunts si nombreux qu'il fait d'une œuvre à d'autres œuvres antérieures, précisent l'idée d'un homme pratique sachant tirer plusieurs moutures du même sac.

Sa vie est d'une simplicité admirable et d'une bonne tenue exemplaire. L'amour? Il ne l'a jamais connu comme les artistes italiens, comme les Français, comme l'ami de Mathilde Wesendonk ou celui d'Henriette Smithson. Reli-

gieux, il l'est certainement, et avec sincérité. Quand il entre pour la première fois à la Thomaskirche de Leipzig, il ne lui en coûte pas de faire une déclaration de principes très orthodoxes; et quand il compose une pièce pour un office, il n'oublie pas d'écrire en tête de la première page S. D. G. (*Soli Deo gloria*) ou I. I. (*Iesu, iuva!*); c'est un usage, une formalité : il s'y conforme correctement et sans peine, comme ses confrères les organistes. Il est religieux comme il est bon époux. Il croit sans mysticisme, sans fanatisme, sans ardeur intérieure. Sa foi est aussi tranquille et a aussi peu de dessous profonds que celle du charbonnier. Il met en musique des textes formidables de la Bible et du Nouveau Testament, d'une poésie douloureuse, angoissée, tragique (l'homme clamant sa misère, aspirant à sortir de sa prison charnelle et saluant la mort comme un bienfait, — la Passion!...), mais il suit l'accoutumance de l'Eglise qui a fait entrer toute cette poésie fulgurante des psaumes dans le calme des liturgies quotidiennes. Un trait montre combien il est tranquille et presque « détaché » : il ne se fait pas scrupule d'utiliser dans une cantate sacrée (par ex. celle pour la Pentecôte, 1731, *Also hat Gott die Welt geliebt*), un air déjà employé dans une cantate de chasse qui est elle-même une musique de table! (même observation sur la cantate pour le second jour de la Pentecôte, où *Dieu* prend la place du *prince Léopold*; sur l'oratorio de Noël; sur la cantate pour le premier dimanche de l'Avent, qui avait d'abord servi à célébrer un mariage princier, etc., etc.) Il y a là des habitudes d'homme pratique ne dédaignant pas d'*utiliser les restes*. Sur la couverture d'une de ses cantates profanes (utilisée pour le mardi de Pâques), Bach inscrit ses comptes de ménage : *206 Thaler, 10 Groschen, 5 Pfennige*... Au demeurant, si ses intérêts temporels y sont engagés, il n'hésite pas, lui, protestant, à offrir une « grande messe catholique » à un prince catholique (celui de Saxe) dont il sollicite une grande faveur... Cet esprit pratique est un des traits fondamentaux de la race. (Comparez A. Dürer voyageant dans les Pays-Bas, en 1520, pour obtenir de Charles-Quint la confirmation des faveurs accordées par Maximilien Ier, et notant dans son *Journal* toutes ses menues dépenses.)

A-t-il un idéal personnel qu'il s'efforce d'atteindre, un idéal qui l'obsède et le possède? On ne voit rien qui permette de le penser. A-t-il une grande ambition, un fier sentiment de ce qu'il est? Pas davantage. Ses nombreux arrangements de pièces italiennes montrent combien son point de vue était simple, modeste.

Quelle différence entre sa vie et celle de Hændel, né la même année que lui! Hændel est sans cesse en mouvement et en lutte, à Hanovre, à Hambourg, à Naples, à Venise, à Londres, constamment sur les chemins d'Italie, d'Allemagne ou d'Angleterre, qui sont pour lui les chemins du succès, et du plus aléatoire de tous, celui du théâtre! A côté de cet impresario qui a la fièvre des entreprises, Bach ressemble à un paisible curé de campagne, — avec une imagination de feu *lorsqu'il écrit.*

On ne trouve pas davantage, dans l'œuvre de Bach, le sentiment de la nature tel que l'a éprouvé l'auteur de la *Symphonie pastorale* et de la *Sonate pastorale*, qui, à la façon de Rousseau, aimait à se promener aux champs, un carnet de notes à la main, pour préparer le travail ultérieur, à tête reposée, dans le cabinet. Bach paraît n'avoir jamais cédé au charme mystérieux de la forêt germanique et cherché la communion intime de l'homme avec les choses. Il paraît indifférent aux effets descriptifs ou expressifs qu'on lui a prêtés. (Ainsi, dans la cantate de 1725, il substitue, en 1734, au texte primitif, des paroles qui n'ont plus de rapport avec la musique.) Ce n'est ni un peintre en quête de pittoresque ni un rêveur aspirant à un idéal indéterminé. — Malgré la liberté de sa fantaisie créatrice, ce n'est pas non plus un « poète » en un certain sens du mot; il y a rarement dans sa musique ce que l'auditeur moyen appelle « la poésie », entendant par là un principe de large sympathie difficile à définir, mais qui apparaît dans les œuvres de quelques grands compositeurs et qui suppose une certaine qualité de l'émotion et de la pensée, un certain état de la sensibilité et de l'imagination. Certes, Bach n'est nullement un compositeur sévère et sec. Il a une richesse d'invention rythmique inépuisable. Dans ses Suites, dans ses Concertos (et particulièrement ceux qu'on appelle les concertos de Brandebourg), dans sa musique de chambre

en général, il y a une grâce inexprimable, la grâce la plus souriante et la plus fine de l'ancien régime, — celle qui est fixée pour les yeux dans le *Concert* de Saint-Aubin, et que Mozart lui-même n'a pas dépassée. Telle pièce où dialoguent la flûte, le violon et le piano en un contre-point délicieux (lequel finit parce qu'il faut bien faire une fin!...) est un enchantement. C'est l'évocation de la charmante vie mondaine d'autrefois; c'est la caresse légère de ce vent du sud qui, avant de toucher les hommes du nord, est passé sur l'Éden méridional. Mais cette grâce résulte visiblement des combinaisons rythmiques, des arabesques du contrepoint, de la légèreté de main qui donne des ailes aux parties, en fait « des forces qui vont » et semble nous affranchir des lois de la pesanteur. Elle glisse à la surface des choses, comme une incomparable prouesse de bon ouvrier, et exprime leur sens profond en se jouant. On peut dire encore qu'elle est décorative, comme les pièces similaires de Hændel... Dans les *adagios*, où le musicien a l'occasion de montrer à découvert son vrai fond et où se révèle le centre secret de l'inspiration musicale, Bach, en général, est un peu court, hâtif, inférieur à Beethoven. Il lui arrive là de faire parfois œuvre de déblayage, de remplissage obligé, sans s'attarder, et comme avec une impatience de reprendre la vive allure de l'*allegro*. La *Passion* selon saint Jean laisse toujours deux impressions très nettes : on est ébloui par la fougue du contrepoint dans les chœurs où parle la multitude; mais au moment où on arrive au crucifiement de Jésus, on ne voit dans l'orchestre rien qui avertisse que nous sommes au sommet du pathétique, et que doivent être touchées toutes les fibres de l'amour, de la pitié, de la foi. Cette scène ne se distingue pas, musicalement et psychologiquement, de celles qui précèdent : aucun frémissement intérieur; presque pas d'émotion apparente!... Et le chœur des soldats qui s'emparent de la robe du Christ pour s'en partager les morceaux a presque une allure bouffe. Cette *Passion* n'est pas l'œuvre d'un passionné. Il en est un peu de même dans la cantate *Schlage, gewünschte Stunde*, = *Sonne, heure bénie* (de la mort), où, ayant à peindre l'extase d'un agonisant qui salue l'heure de sa délivrance, il introduit à plusieurs reprises une cloche

sonnant réellement, si bien que cette composition a pu être appelée *la Cantate des cloches !* En 1704, il écrit le « *Caprice sur le départ de son cher frère* », où il peint la scène des adieux, les vaines tentatives de la famille pour retenir le voyageur, enfin le départ avec une « *fuga all' imitazione della cornetta di postiglione* ». Avec la collaboration du médiocre librettiste Picander, Bach écrit les cantates : « en l'honneur de *Herr Prof. August Müller*, professeur de philosophie à l'Université de Leipzig », très populaire parmi les étudiants (1725), et (en 1726) en l'honneur de Gottlieb Kortte, professeur de droit. Bach fait servir plusieurs fois ces ouvrages, *en changeant les noms propres selon la circonstance.* — En 1731 et 1732 apparaissent deux cantates, appartenant au genre bouffe; la première est celle de « *Phébus et Pan* » (sujet tiré d'Ovide); la seconde est la « *Cantate du Café* » (sujet de cette dernière : Schlendrian veut déshabituer sa fille Liessgen de boire du café; comme dernier moyen, il lui promet un mari. Mais à peine est-il parti pour chercher l'époux, Liessgen fait vœu de n'accepter qu'un mari s'engageant, par contrat, à lui laisser boire tout le café qu'elle voudra. C'est le comique allemand).

Bach est extraordinairement savant dans son art, mais c'est la libre fantaisie qui domine en lui. Il a écrit une *Cantate burlesque*; elle n'a d'ailleurs rien de caricatural et d'agressif et doit son titre beaucoup moins à l'écriture, d'une tenue toujours correcte, qu'au caractère des personnages, deux paysans qui dialoguent dans une sorte de patois. Cette jolie suite de récitatifs et d'airs est accompagnée par un orchestre très simple, violons, altos et basses, auxquels le cor se mêle un instant. Elle commence par une valse (moyen qui sera employé par Mozart, dans *Don Juan*, pour caractériser des paysans). Dans une de ses *Partita* (II), il y a une *burlesque* (on y trouve même sept octaves de suite !).

Dans la vie de Bach, pas d'horizon! pas d'aventures! pas d'orages de sentiment! dans sa foi, nulle ardeur mystique! dans ses compositions, pas de dessous psychiques et profonds! Nul sentimentalisme! nul goût de l'au-delà, nul souci même de traduire la personnalité réelle du musicien ou

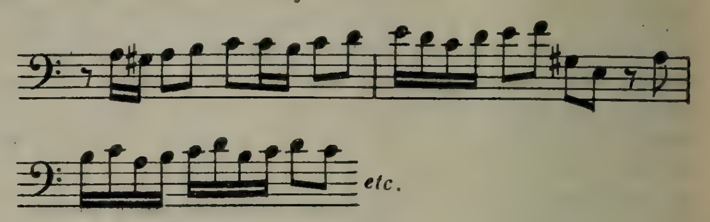
d'atteindre à un idéal nouveau; nul tourment de la beauté! Bach n'a jamais été effleuré par le doute; il n'a jamais souffert des contradictions foncières de la vie, et le pessimisme douloureux de presque tous les grands artistes lui est absolument inconnu. En revanche, une maîtrise prodigieuse, parfaite, tranquille, disposant de ressources tellement riches et souples que tout effort devient inutile! La mise en œuvre de la technique est, chez lui, spontanée comme une seconde nature; la langue musicale est parlée aussi aisément que la langue verbale la plus familière. Il en résulte une facilité analogue à celle d'un Rossini dans la mélodie pure, ou bien, dans un autre domaine, à celle d'un Rubens. Une ancienne caricature représente Horace Vernet à cheval, le pinceau à la main, devant l'extrémité d'un mur; la légende du dessin dit que le peintre pique son cheval de l'éperon, se lance au galop, et que, quand il arrive à l'autre extrémité du mur, la fresque est achevée. Ce symbole pourrait s'appliquer à Bach. Comme tous les grands organistes, — et aussi comme tous les hommes de génie, — c'est un improvisateur inépuisable, qui n'a nul besoin de se concentrer et de se tendre pour produire. Il a d'incroyables habitudes d'indifférence ou de demi-négligence, en homme qui ne s'arrête pas pour rêver, pour commenter une idée ou pour se regarder soi-même. Il va, il va sans cesse, sans raffiner, sans fignoler, conduit par un dieu invisible. A la fin de ses récitatifs, il place deux accords, un de dominante, un de tonique, comme on mettrait un point à la fin d'une phrase, — et il passe au numéro suivant. Souvent absent de son œuvre, il fait de la musique comme un architecte ferait des plans de palais ou de maisons destinés à des services très différents, sans songer à se mettre soi-même dans l'édifice conçu; il évoque aussi l'idée d'un ingénieur thaumaturge qui aurait le calme d'un souverain créateur.

Trois groupes de ses œuvres ont une haute importance documentaire, permettant de voir en Bach l'épanouissement de la Renaissance comme celui des siècles antérieurs au XVIe et de justifier notre point de vue : *Le Clavecin bien tempéré*, l'*Offrande musicale*, et l'*Art de la fugue*. Ils serviront d'appui à l'opinion que nous venons de hasarder.

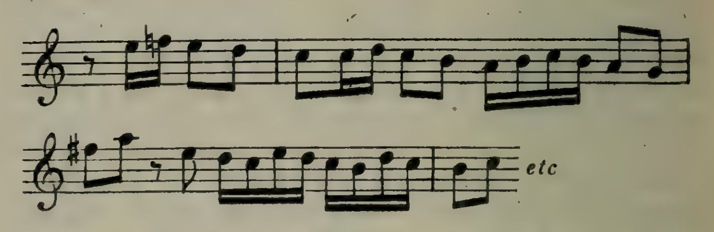
Le premier comprend les deux recueils du *Clavecin bien tempéré*. La partie I est de 1722. En voici le titre exact : « *Le clavecin bien tempéré, ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons, comprenant aussi bien la tierce majeure* ut, ré, mi, *que la tierce mineure* ré, mi, fa, *pour l'usage des jeunes gens qui étudient la musique ou ceux même qui auraient déjà une certaine habileté dans cet art, écrits et disposés par J.-S. Bach, maître de Chapelle du prince d'Anhalt à Cöthen, et directeur de la musique de chambre. Anno 1722.* » Ici Bach s'adresse au « public »; c'est tellement contraire à ses habitudes qu'il se croit obligé de prévenir, et presque de s'excuser. Mais que penser, à vue de pays, d'un pareil ouvrage? On a dit que l'idée de partager l'*Iliade* et l'*Odyssée* en 24 chants, — autant qu'il y a de lettres dans l'alphabet, — était une idée de grammairien, non une idée de poète, et on a vu dans ce fait *un* des arguments qui ne permettent pas d'attribuer à Homère lui-même la division classique des deux grandes épopées grecques. Bach fait certainement quelque chose d'aussi grammatical et scolastique en écrivant 24 préludes et fugues, pas un de moins : deux en mode majeur et mineur dans chacun des 12 tons utilisables (y compris *fa* ♯ et *do* ♯ majeurs, jusqu'alors inusités); il suit l'ordre, ou plus exactement le désordre des degrés de la gamme. C'est une sorte de gageure, qui, comme l'ampleur du titre, est bien dans l'esprit de la Renaissance.

Ce serait, certes, une grosse erreur, de ne voir dans ces préludes et ces fugues que les prouesses d'un « fort en thème », comme disait Berlioz. Il y a là tout autre chose, nous croyons l'avoir montré. Le mérite supérieur de Bach, le tour de force qu'il a réalisé, c'est d'avoir fait de la fugue un morceau de genre, un morceau de caractère, destiné (dans son esprit) à présenter le même intérêt que les barcarolles, sérénades, rêveries, danses, etc., etc., de certains compositeurs. La fugue semblait vouée, par sa nature, à une expression très générale et presque indéterminée; il l'a pliée, grâce à sa maîtrise dominant toutes les difficultés, à l'expression particulière, sans plus d'embarras que s'il n'était soumis à aucune contrainte de plan. C'est admirable!... — Mais comment nier que le « fort en

thème » ne paraisse là, et presque à chaque page? Voici la fugue en *la* mineur (XX), imitée d'une fugue de Buxtehude dans le même ton. Le sujet est :




L'imitation se fait d'abord par mouvement direct; mais aux mesures 14 et suivantes, le thème est renversé (au soprano) :




Renversement analogue aux mesures 48 (alto) et 67. C'est un jeu! On connaît le Prélude I et l'arrangement qu'en a fait Gounod; ce prélude est suivi d'une fugue brève, mais d'une technique fort belle avec des imitations à la quarte, à l'octave, à la tierce, à la septième. Comme s'il jugeait cette virtuosité un peu courte, Bach donne, en 1744, une seconde partie à ce recueil, soit 24 préludes et fugues de supplément, d'allure plus libre encore, plus souple, et de facture peut-être plus savante. (La fugue en *sol* mineur est considérée comme un modèle de contrepoint double.) Quel luxe de savoir! quelle surabondance facile! Comme particulièrement scolastiques, on peut citer les fugues en *ut* majeur, en *ré* mineur, en *sol* majeur et *la* mineur (I), les fugues en *ut* majeur et *ut* mineur (II)...

Rien ne coûte à un virtuose en possession d'un tel « métier ». Un jour, Bach joue devant Frédéric II. Le roi flûtiste s'amuse à lui proposer un thème de sa façon. Pareil au dieu de la *Légende des siècles* qui, de l'araignée, fait le soleil, Bach s'amuse de son côté à traiter ce thème

royal, en l'altérant plus ou moins; et voici ce qu'il en tire : une fugue à 3 voix; une autre fugue à 6; huit canons; une fugue canonique à 3 voix qui est une merveille; une sonate à 4 mouvements pour clavecin, flûte et violon, et un canon à 2 voix sur un *continuo* libre. Et ce *petit* souvenir d'une séance royale constitue l' « Offrande musicale » (*Musikalische Opfer*, 1747). Le compositeur courtisan, tout comme un néerlandais du xv[e] siècle, prend soin d'inscrire des devises latines sur ces divers « morceaux ». En tête des fugues, il met : *Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte*... Ce qui, en rapprochant les lettres initiales de chaque mot, fait *Ricercar* (genre de composition italien, signifiant « Recherche », pièce où il faut *chercher* et reconnaître le thème à travers ses transformations). En tête du 4[e] canon, qui est réalisé par augmentation de valeurs, il écrit : *Notulis crescentibus, crescat fortuna regis*! (que la fortune du roi s'accroisse avec la valeur de ces notes!); et en tête du 5[e] canon : *Ascendente modulatione, ascendat gloria regis*! (que la gloire du roi soit ascendante comme cette modulation!); et en tête du dernier canon : *Quærendo invenietis* (en cherchant, vous trouverez!). En écrivant cela, Bach était certainement préoccupé de tout autre chose que de traduire un sentiment personnel. Il avait à résoudre un problème; il s'est amusé à donner plusieurs solutions, en suivant plusieurs méthodes, comme un mathématicien qui épuiserait l'analyse d'une donnée.

Mais voici le summum : c'est l'*Art de la fugue*, écrit en 1749, un an avant la mort du grand homme. On pourrait dire, en retournant un mot célèbre de Leibniz, que c'est une arithmétique arrivée à la pleine conscience d'elle-même. Élèves qui désirez un compendium des arcanes de la technique, pédants d'école, musiciens aimant les tours de force, architectes spécialistes pour maisons à l'envers, collectionneurs de rébus savants, de devinettes précieuses, de pièces rares, étranges, chinoises, amusantes, compliquées, inspirées, vaines, éblouissantes, vous trouverez ici tout ce qu'il vous faut : fugue simple, fugue double, fugue triple (de 188 mesures!); fugue avec altération mélodique; fugue avec altération rythmique du sujet; fugue avec réponse renversant le thème donné; fugue où le sujet est reproduit avec

des valeurs égales, augmentées, diminuées; fugue avec contrepoint double prédominant; fugues où toutes les voix renversent les intervalles; fugues jumelles ou *à miroir*, la seconde étant un renversement de la première... Et tout cela (15 fugues, plus 4 canons au total) *sur un seul et unique thème en* ré *mineur assez insignifiant et indifférent par lui-même*! Cet *Art de la fugue* (où il y a néanmoins des parties admirablement expressives), ressemble à ces colossales usines où on peut se donner le spectacle de machines et de rouages très compliqués en suivant les transformations multiples de l'énergie. Quand on y pénètre, on est étonné, ahuri, un peu inquiété, et on a peine à se rendre compte; mais, même si on est dépourvu de ces connaissances spéciales qui permettent à l'ingénieur de voir un peu clair dans ce grandiose enchevêtrement des procédés de la mécanique, on devine que l'homme qui a monté, ajusté, combiné tout cela, est « très fort », et qu'il a montré de singulières ressources d'ingéniosité dans l'application des lois dominant son travail, — avec cette réserve pourtant que, de l'usine réelle, sort habituellement un produit d'usage pratique, tandis que l'*Art de la fugue* est un énorme joujou inutile. Quel était le dessein de Bach en édifiant ce singulier monument? Il a une sorte de beauté monstrueuse; on est stupéfait de cette dépense de technique pour rien, pour le plaisir, sur un thème sans intérêt. Pourquoi cette fugue à renversement pour deux pianos? C'est de la musique pour l'œil, non pour l'oreille; encore l'œil est-il obligé d'aller constamment d'une partie à l'autre pour comprendre ce jeu raffiné, car l'ensemble lui échappe... Cet *Art de la fugue*, à la fois puéril et génial, assimilable à un sport de haute école, est le résumé de toutes les inventions des siècles antérieurs dans l'art d'imiter et de construire. Considéré autrement que comme travail scolastique, ce serait une œuvre de pédantisme embroussaillé, décourageant la sympathie, sans humanité. Et c'est pourtant, si l'on peut dire, le testament de Bach arrivé à la fin de sa carrière!...

Résumons-nous. L'*homme* ne se met pas dans son œuvre. S'il avait voulu s'y mettre, la matière pathétique lui eût fait défaut. Il a cependant écrit beaucoup de compositions admirablement « expressives ». Ces contraires

trouvent leur lien et leur unité dans ce fait : il y a une « expression » venant directement de la sensibilité même de l'artiste; — il y a une autre « expression », plus impersonnelle, incluse dans l'art lui-même considéré objectivement, et où on peut voir comme une annexe de la technique arrivée à un certain degré. Cette dernière est celle des œuvres de Bach. Bach n'a nul effort à faire pour adapter aux textes de ses *Cantates* ou de ses *Passions* une musique appropriée; un acte de simple bon sens lui suffit. S'il est « peintre », c'est comme Gabrieli, comme Schütz, dont il continue et enrichit la tradition. Qu'on se garde de prendre pour des inventions de peintre musical et de « visuel » ce qui n'est que la suite naturelle des usages antérieurs! Rien n'est plus facile que de citer, dans les *Cantates*, dans les *Passions*, dans toutes les Œuvres, des traits saisissants de poésie, de pittoresque, de pathétique; mais aucun d'eux n'a une signification analogue à ce qu'on trouvera dans les compositions d'un Beethoven. C'est de la musique pure, non de la vie personnelle exprimée en musique; c'est de l'imagination soutenue par une sensibilité moyenne et une technique inspirée, non un jeu de passions profondes ou de visions romanesques. On peut aller plus loin : avec la langue et les ressources qu'il maniait, il lui eût été plus difficile de faire de la musique inexpressive que de la musique expressive. Bach emprunte aux Italiens le récitatif, dont il use et abuse avec une singulière facilité, en le rehaussant, à l'accompagnement, de ce qu'on appelait la *sequenza*, organisée et construite; il leur emprunte l'*arioso*, l'*aria*. Comment traiter ces formes sans leur donner une signification? Un compositeur de génie n'a nul besoin de faire appel aux émotions violentes pour remplir de tels cadres : avec sa science sûre, ramenée à une sorte d'infaillible instinct, il y verse la pure substance d'une pensée sublime et d'un pathétique magnifique. Mais, — et c'est cela qui nous paraît spécial à la Renaissance —, *ce pathétique vient beaucoup plus de l'art et de l'artiste que de l'homme*. Différent (mais avec de graves réserves) sera le cas de Beethoven. Bach est tellement virtuose, il a une maîtrise si parfaite et si facile, que dans la fugue elle-même il ne peut s'empêcher de mettre habituellement de

la fantaisie, de la grâce, de l'éloquence, de « l'expression ». En cela, Bach est peut-être le type supérieur et parfait du musicien *classique*; en cela, il est le point d'aboutissement de tout le moyen âge depuis l'invention du contrepoint; et pour voir en lui la personnification du génie intégral de la Renaissance, il suffirait d'ajouter à son œuvre les opéras de Hændel.

## Bibliographie.

La littérature critique sur Hændel et Bach est si riche, qu'il est impossible de dresser une bibliographie complète. Les ouvrages ci-dessous donnent d'ailleurs toutes les indications nécessaires.

JOH. NIK. FORKEL : *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1803). — PH. SPITTA : *J.-S. Bach*, 2 vol. (1873-1880). Une critique récente, tendant à diminuer l'importance ou l'autorité de l'œuvre monumentale de Spitta, vient de nier (en dehors de la *Passion* selon S. Luc) l'authenticité d'un certain nombre de compositions de Bach. Elle s'appuie sur de petits faits, tels que de légères négligences d'écriture. Si de tels arguments étaient valables, plusieurs chefs-d'œuvre de Beethoven (par exemple le quatuor en *do* dièze mineur dont nous citerons plus loin un fragment) devraient être regardés comme inauthentiques ! — A. PIRRO : *L'Orgue de J.-S.Bach* (1895) et *L'Esthétique de J.-S. Bach* (1907). — A. SCHWEITZER : *J.-S. Bach, le musicien et le poète*, avec préface de C. M. WIDOR (1905).

Sur le tempérament :

ANDREAS WERCKMEISTER : *Musikalische Temperatur, etc.* (1691). — J.-G. NEIDHART : *Die beste und leichteste Temperatur das Monochordi, etc.* (1706); *Sectio canonis harmonici* (1724); *Gänzlich erschöpfte mathematische Abteilung, etc.* (1732 et 1734). — A. SORGE : *Anweisung zur Stimmung und Temperatur* (1744).

## SIXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE

# LES TEMPS MODERNES

---

Ce jour restera comme un des plus beaux jours de ma vie, pur et lumineux! Les sons enchanteurs de la musique de Mozart résonnent encore en moi, comme à distance...

(SCHUBERT, *Journal*, 13 mai 1816.)

Lorsque je vis pour la première fois celui dont je vais te parler, j'oubliai l'univers entier; et l'univers même s'écroule, — oui, s'écroule, quand le souvenir m'en saisit... C'est de Beethoven que je veux te parler; et, près de lui, j'ai oublié le monde et Toi-même!

(*Lettre de Bettina à Gœthe, 28 mai 1801.*)

# CHAPITRE XLVI

## CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU XVIII[e] SIÈCLE

Divisions de cette dernière partie. — Un dernier mot sur J.-S. Bach et Hændel. — Continuité de l'influence franco-italienne dans le monde musical; déplacement prochain de l'hégémonie et de l'autorité. — Pourquoi le XVIII[e] siècle français n'est pas arrivé au grand art musical; idées de Rousseau, des philosophes et des critiques de cette époque sur la musique : leurs fâcheuses conséquences. — Le public et la création des concerts. — L'orchestre : le violon et ses maîtres les plus célèbres. — Les violes. — Le violoncelle. — Instruments à vent : le cor, la trompette, le trombone, le hautbois, le basson, la flûte; leurs perfectionnements et leurs virtuoses. — La clarinette. — Création du piano. — Quelques mots sur l'histoire et la science de la musique au XVIII[e] siècle.

La période dans laquelle nous entrons se divise en deux parties. Elles sont séparées par la Révolution française, à laquelle nous attribuons, sur les destinées de la musique, une influence profonde et générale. La première partie continue les traditions d'art de *société* transmises par le XVII[e] siècle; dans la seconde apparaissent les compositeurs qui s'élèvent à la conception d'un art *national*, puis *humain*. Au terme de ce progrès se dressera Beethoven, qui a donné à l'éloquence musicale un caractère de pathétique universalité et qui, en même temps, a fait passer l'art de la forme objective à un individualisme intense. Ces deux derniers progrès ne sont pas contradictoires. Ce n'est qu'en s'exprimant soi-même avec profondeur et sincérité qu'un artiste peut arriver à exprimer l'homme; et tel sera bien le cas de l'immortel musicien. Entre ces deux états de la musique, l'un déterminé par la vie de salon, l'autre par le sentiment de la nature et de la vie, il n'y a pas, his-

toriquement, de frontière nette, mais un passage insensible et lent. Au premier état appartiennent Haydn tout entier, Mozart, Beethoven lui-même pour une bonne partie de ses œuvres. Réserve faite de beaux accidents, à savoir l'apparition de quelques hommes de génie, cette grandiose transformation fut due, principalement, à des causes politiques et extra-musicales.

Nous avons considéré J.-S. Bach et Hændel comme résumant l'évolution musicale jusqu'en 1750; nous avons admiré en eux une synthèse de tout l'art du passé, sans les rattacher à ce qui s'est fait dans la suite. Si un tel point de vue avait encore besoin d'une justification, il suffirait d'observer que Bach, après sa mort, n'exerça pas plus d'influence que pendant sa vie. Ses contemporains étaient loin de se rendre compte de la valeur exacte de son génie. Ses grandes compositions chorales n'avaient pas été publiées; les chefs-d'œuvre exécutés n'avaient pas dépassé un cercle d'auditeurs restreint; son *Clavecin bien tempéré* avait l'importance relative d'une sorte de compendium à l'usage des étudiants. On voyait en lui un organiste de premier ordre, un praticien de grand savoir, rien de plus; comme compositeur, il semble qu'on ne l'ait pas bien nettement distingué d'un Hasse ou d'un Graun. C'est seulement à partir de Mendelssohn qui découvrit, si on peut dire, la *Passion selon S. Mathieu* en 1829, qu'on peut parler d'une vague influence de Bach sur la musique moderne. Quant à Hændel, qui avait surtout travaillé pour l'Angleterre, ses grandes œuvres étaient à peu près inconnues sur le continent. La gloire posthume de Lulli fut autrement rayonnante!

Au XVIII[e] siècle, les peuples latins continuent à se pénétrer mutuellement par la diffusion des œuvres et par l'échange des virtuoses; la musique restant d'abord un art de société, et l'art de vivre en société étant chez eux une sorte de privilège très distingué, ils exercent encore sur les autres peuples l'influence souveraine du goût.

Celle de la musique française et surtout de l'esprit français persiste à l'étranger, principalement en Allemagne. Suivant Leibnitz, c'est à partir du traité des Pyrénées (1659) que cette influence, au delà du Rhin, devint à peu près exclusive de toute autre. L'Allemagne du XVIII[e]

siècle entretint cette mode et garda le même goût. Si, pour le théâtre littéraire, de 1724 à 1760, elle prend comme modèles les pièces françaises parce que tout ce qui vient de France est alors admiré et imité, elle cède, en musique, au même engouement pour un certain type de grâce, d'élégance, de chant aimable, de galanterie spirituelle et ornée, qui lui semble être un spécial article de Paris et qui régna dans les premiers chefs-d'œuvre de la symphonie. La plus belle collection de Watteau est à Potsdam; c'est presque un fait symbolique. Les ouvertures, les gavottes et les brunettes françaises pénétrèrent dans toutes les petites cours allemandes. Dans les recueils dont la publication précéda le grand essor du lied allemand (avec Gœthe et Schubert), comme la *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden* de Joh. Fr. Graf (1737-1743), on trouve des monodies avec basse chiffrée dignes de figurer à côté de nos « brunettes » : *Sur Phyllis infidèle; — Ne crois pas que je ne t'aime plus! — Adieux à Phyllis*... (pièces de Fr. Hurlebusch). Un recueil comme celui des *Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib* (*Chants pour passer le temps innocemment*, 1746-1756) est tout à fait dans le goût de notre xviiie siècle, comme le seront les *Consolations des misères de ma vie* de Jean-Jacques. On y trouve une mélodie (de Karl Kuntzen) sur ce sujet : *Est-ce folie, et quand est-ce folie d'aimer?* Dans les recueils que publia de 1750 à 1790 Fr. Doles — un ennemi de la fugue, pourtant élève de J.-S. Bach! — il y a des airs aussi chargés d'agréments que nos pièces de clavecin qui, visiblement, ont servi de modèles. Mais l'Allemagne va bientôt s'élever au-dessus de ces badinages. Dans le genre supérieur de la symphonie, elle donnera les premiers chefs-d'œuvre, ouvrira des voies nouvelles et sera la grande éducatrice des modernes. C'est entre ses mains que vont passer le sceptre et l'autorité. Dans les conquêtes de la musique moderne, les peuples latins indiqueront le but à atteindre mais resteront en chemin.

Le xviiie siècle français n'a eu, avant la Révolution, qu'un seul grand musicien — Rameau — et, bien qu'il soit assez riche en pièces concertantes, il n'a pas produit un grand symphoniste. En musique comme en peinture, avec beaucoup

moins de talent il est vrai, il cultiva la « fête galante », le « divertissement champêtre », la « bergerie ». La technique et la maîtrise nécessaires lui firent défaut pour donner un équivalent à ces chefs-d'œuvre d'esprit et d'élégance qui s'appellent le *Menuet* de Watteau, la *Leçon de musique* de Lancret, la *Pastorale* de Boucher, ou aux statuettes d'un Falconnet; mais il s'inspire du même goût pour la grâce insouciante et le plaisir facile. Longtemps après 1723, il prolonge le sensualisme de la Régence en se bornant à lui donner un peu plus de tenue. Au fond, il n'aime que les embarquements pour Cythère avec nombreuses escales au vieux pays de Tendre. Dans les grands genres eux-mêmes, il reste galant et « sensible ». La mélodie adoucit la raideur majestueuse que lui avait imposée Louis XIV; de la tragédie lyrique de Lulli aux opéras de Gluck s'étend une évolution analogue à celle qui, dans l'ameublement, pour citer ce seul exemple, arrondit les angles et infléchit les lignes. Aux divinités solennelles comme Apollon et Jupiter, succèdent Vénus et Cupidon, vrais souverains du temps. Il y a partout une recherche des fines caresses de l'œil ou de l'oreille, une tendance obstinée au *molle atque facetum* de la forme et de l'éloquence. La Musique ne sait ni rêver ni étonner; dans la pièce pour clavecin et dans la sonate, dans la composition même où l'enthousiasme serait naturel, elle reste cet art de sourire auquel Mozart donnera une séduction suprême en l'éclairant d'un peu de pensée. Au théâtre, elle ignore le masque tragique; un loup de velours lui suffit quand elle reprend les drames d'Euripide. C'est une Muse poudrée, avec des fossettes, des mouches, une robe à paniers; dans un décor de parc, elle donne la main à la Poésie légère et aux arts du dessin pour entourer d'une ronde de fête une image de Silène ou d'Eros. Il y a un homme dont certaines idées philosophiques auraient pu renouveler la mentalité des compositeurs et l'affranchir de la tyrannie des modes frivoles : c'est l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*; malheureusement, il ne se borna pas à être philosophe et voulut être musicien; il avait plus de sensibilité que de compétence, et des vues étroites. Il n'appartient à l'esthétique musicale de son temps que par des erreurs dangereuses. C'est un des principaux partisans

de la doctrine qu'on peut rendre responsable, en grande partie, de la médiocrité des œuvres : doctrine professée alors par la plupart des philosophes, des critiques, des compositeurs, et d'après laquelle la musique a pour rôle essentiel, si elle veut arriver à la mélodie, de copier les inflexions du langage naturel. C'est un des principes fastidieux qui ont obsédé l'esprit de J.-J. Rousseau. Dans le fragment d'un de ses ouvrages inédits, tiré de la Bibliothèque de Neufchâtel et publié par Jansen, est posé ce principe très contestable : « ... Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation des accents de la voix parlante » (cf. l'*Essai sur l'origine des langues*, ch. XII). On lit dans la *Lettre sur la musique française* : « Toute musique est nationale; elle tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et c'est la prosodie de la langue qui lui donne ce caractère ». Que penser de cela, quand on connaît Mozart et Beethoven? (Voir aussi, dans la *Nouvelle Héloïse*, toute la lettre XLVIII, de Saint-Preux à Julie, sur « le lien puissant et secret des passions avec les sons ».) Dès 1758, dans un livre intitulé *Le spectacle des Beaux-Arts* (p. 297-301), Lacombe écrivait : « Les diverses inflexions de la voix prises d'une conversation un peu animée, sont propres à devenir autant de chants particuliers... Un musicien doit sans cesse étudier les inflexions de la voix. » Dans sa *Poétique de la musique* (1785), Lacépède affirme que la musique « n'a composé son langage que des cris des passions déchirantes », et qu'elle est « un langage plus énergique que le langage ordinaire » (t. I, p. 13, 31, 51, 72, etc.). C'est la doctrine de Villoteau dans ses *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (2 forts volumes, 1785); c'est celle de Diderot; celle de Condillac qui, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (ch. VI), dit que la bonne déclamation doit être le modèle du chant. Ce fut celle de compositeurs illustres, comme nous le verrons dans la suite. Grétry écrivait dans ses *Essais* : « La vérité de la déclamation peut seule faire de la musique un art qui a ses principes dans la nature... L'étude d'un compositeur est celle de la déclamation, comme le dessin d'après nature est celle d'un peintre. » Dans ce texte est le

mot qui résume tout : le XVIIIe siècle crut bien faire en ramenant tous les arts à l'observation de la « Nature ». Pour les arts du dessin, l'idée était excellente; pour la musique, elle n'était pas absolument mauvaise et pouvait avoir son utilité partielle; mais, à moins d'être complétée et dominée par des idées d'un tout autre ordre, elle risquait, une fois posée comme principe général et suffisant à tout, d'engager les compositeurs dans une voie où ils perdraient toute originalité, toute grandeur, tout intérêt vraiment musical. L'observation du langage naturel diversifié par l'émotion peut faire trouver un bon récitatif; elle ne fera pas trouver le plan d'une fugue, celui d'une sonate, d'un trio, d'un quatuor à cordes, d'une symphonie. Aussi a-t-elle paru si importante — ou plutôt si commode! — aux musiciens dont l'éducation technique était insuffisante : Lulli, Rousseau, Grétry... Le rôle de la Révolution sera de mettre un terme à ces amusements philosophiques comme aux vaines discussions sur la supériorité de la musique italienne ou de la musique française, et d'avoir une conception à la fois profonde et juste du rôle social des compositeurs.

L'obstination à chercher dans la voix qui déclame le modèle de la voix qui chante eut, pour l'opéra sérieux lui-même, de très fâcheuses conséquences. Les interprètes de la tragédie lyrique *adoptèrent tous les défauts des interprètes de la tragédie dialoguée*. Rousseau les a indiqués de façon saisissante; il exagère sans doute et cède au parti pris, un peu comme un autre moraliste de son école — le comte Léon Tolstoï, lorsqu'il parle d'une représentation de R. Wagner —; mais son témoignage n'est pas le seul :

« ... Ce dont vous ne sauriez avoir l'idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre pendant la représentation. On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant; on ne sait lequel est le plus désagréablement affecté, de l'œil ou de l'oreille... et ce qu'il y a de plus inconcevable, est que ces hurlements sont presque la seule chose qu'applaudissent les spectateurs. »

(Voir la *Nouvelle Héloïse*, II, Lettre XXIII de l'amant de Julie à Mme d'Orbe.)

Ces défauts des principaux interprètes ne furent pas les seuls qui maintinrent le théâtre lyrique dans un état inférieur. Les chœurs étaient, de toute manière, en dehors de l'action. Ils arrivaient sur la scène en deux rangs, comme des soldats à la parade : les hommes d'un côté, les femmes de l'autre ; ils se croisaient sur le devant du théâtre, puis prenaient place par ordre d'ancienneté à droite et à gauche pour chanter comme des automates, les hommes ayant les bras croisés, les femmes un éventail à la main. Pour mesurer le chemin parcouru en 1850, qu'on songe au chœur de *Lohengrin* signalant l'arrivée du cygne!... Les danseurs portaient un masque et avaient, comme les choristes, un costume sans rapport avec le sujet de la pièce. C'est le chansonnier Laujon qui supprima ce double abus pour la représentation de sa *Sylvie* (musique de Pierre Lagarde) jouée à l'Opéra en 1766.

Le public musical n'était pas encore formé. A vrai dire, en dehors des cours, des théâtres, des fêtes solonnelles de l'Eglise, et des petits cercles autour de quelques riches amateurs, il n'y avait pas de public. Les Académies créées à partir de 1582 dans les grandes villes d'Italie : Rome, Florence, Bologne, Padoue, Brescia, Bergame, Vérone, Sienne, Ferrare..., avaient été des cénacles fermés, comme furent les clubs musicaux de Londres et les *Collegia musica* en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Suède. La Renaissance avait restreint, au lieu de l'élargir dans la vie sociale, le champ d'action de la musique ; (ce fut d'ailleurs une belle période de l'histoire, que celle où des musiciens, convaincus de la beauté de leur art, se groupaient, non pour gagner de l'argent grâce aux entraînements de la mode, mais pour faire de la musique). Le développement de la composition instrumentale et de la virtuosité amena peu à peu l'institution des concerts. Les *Concerts spirituels*, créés en 1725 par Philidor pour suppléer les théâtres dans la partie de l'année où leur fermeture était exigée par l'Église, eurent d'abord une brillante fortune et suscitèrent les institutions de même nom fondées à Leipzig par Ad. Hiller (1761), à Berlin par Fr. Reichardt (1783), à Vienne par Fr. X. Gebauer (1820). Les *Concerts* de Destouche sont aussi de 1725. Dans la suite, Paris eut

le *Concert des Amateurs* qui, dirigé par Gossec en 1770 et n'étant pas lié à un programme religieux, éclipsa bientôt les *Concerts spirituels* et prit, en 1780, le nom de *Concerts de la loge Olympique*. Pour ces derniers, Haydn écrira six symphonies (1784). Il y eut aussi les *Concerts Feydeau* (1794), les *Concerts de la rue de Cléry* (1800), les *Concerts de la rue de Grenelle* (1803), enfin les *Concerts du Conservatoire*, ébauchés en 1806 par Habeneck, et qui, à partir de 1828, devaient avoir un si grand éclat. Les plus importantes créations similaires de l'étranger furent : à Vienne, la *Viennese Tonkünstler-Societät* (1772) ; à Londres, les *Concerts of Ancient Music* (1776), où on n'exécutait que des œuvres de compositeurs décédés depuis vingt ans au moins; à Berlin, la *Singakademie*, fondée par Karl Fasch en 1790. La plupart de ces institutions sont encore prospères, mais assez éloignées de leur forme initiale. Autrefois, on n'abusait, comme aujourd'hui, ni du concert ni du théâtre. A l'origine, le Conservatoire lui-même ne donnait que six séances par an.

Une autre création de cette période, connexe à la fondation des concerts, fut celle de l'orchestre. Avant de parler de la symphonie, qui fut son objet, et du théâtre, où l'orchestre ne joua que plus tard un rôle important, nous devons parler de l'outillage : les instruments à cordes et les instruments à vent.

Le violon prit au xviii^e siècle une importance de plus en plus grande. Après Leclair, Gaviniès, Barthélémon, la France eut des violonistes célèbres : Cartier, Rode, Baillot, qui, à la fin du siècle, avaient pour rivaux les virtuoses étrangers venus à Paris pour y chercher gloire et fortune : l'italien Viotti, le tchèque Stamitz, l'allemand Kreutzer, le polonais Durand, le sicilien Jarnowic. Mais ce sont les écoles italiennes qui restèrent à la tête du progrès : celle de Turin fondée par G. Somis, celle de Padoue fondée par Tartini. L'*Arte dell'Arco* de ce dernier, l'*Art of playing the violin* de Geminiani (Londres, 1740) sont des ouvrages qui, aujourd'hui encore, n'ont pas perdu leur autorité. Viotti (1753-1824), qui fut accompagnateur de la reine Marie-Antoinette et maître de chapelle du duc de Soubise, marque le point culminant dans les progrès de

l'art du violon au XVIIIe siècle : par sa virtuosité, par son enseignement, par ses duos et ses concerts, il a mérité le titre de « père de la technique moderne ».

JEAN-BAPTISTE CARTIER, né à Avignon en 1765, élève de Viotti, accompagnateur de la reine Marie-Antoinette, a écrit *XII sonates pour violon seul et basse*, une *Sonate pour le violon avec acc. de violon dans le style de M. Lully*, des duos et divers pots-pourris pour le violon (B. N. $V_m^7$ 680, 831, 927, 930, 1021). — PIERRE-JOSEPH RODE, né à Bordeaux en 1774, autre élève de Viotti, professeur au Conservatoire en 1795, a écrit 13 concerti pour violon principal, avec accompagnement de piano ou d'orchestre (B. N. $V_m^7$ 1846, et suiv.). — BAILLOT, né à Passy en 1771, virtuose illustre et de grande autorité à qui l'on doit une *Méthode* encore classique, est l'auteur d'un grand nombre de compositions brillantes (Variations, Préludes, Caprices, Nocturnes, Airs variés), parmi lesquelles 15 trios pour 2 violons et basse, et 9 concerti (B. N. $V_m^7$ 1261, 1770-72, 10 465...). La plupart des œuvres de ces maîtres sont restées en honneur dans nos concerts et les concours de nos conservatoires. — JARNOWIC se fit entendre au Concert spirituel en 1770 et obtint à Paris de véritables triomphes ; quelques-uns de ses concerti furent publiés ou *arrangés* par Bréval (B. N. $V_m^7$ 1767, 10 564). On écrivait pour violon solo avec basse chiffrée, pour deux violons, pour concerto de violon avec accompagnement de trio ou quatuor à cordes, ou de piano, ou d'orchestre, pour duo de violon et hautbois (GARNIER, 1759-1825, B. N. $V_m^7$ 6 582). Quelquefois, le violon servait d'accompagnement dans les sonates écrites « pour le clavecin ou le *forte piano* » (LEBRUN, B. N. $V_m^7$ 5 366-7 ; LEVASSEUR, *ibid.* $V_m^7$ 5 516, 5 358 *bis*).

La série des violes fournissait l'alto et la basse des instruments à cordes. Quelques types de la même famille furent usités au XVIIIe siècle : la *lira da braccio* (avec un grand nombre de cordes sur le manche et à côté de lui), qui fut particulièrement en faveur auprès de Ferdinand IV de Naples et pour laquelle Haydn écrivit cinq concerti et sept nocturnes ; le *baryton*, si loué par Léopold Mozart et de structure analogue, qui eut un exécutant célèbre : le prince NICOLAS ESTERHAZY ; la *viole d'amour*, avec sept cordes pour le toucher et sept cordes de résonance. Le *théorbe* (basse de luth) figurait encore dans la chapelle de la cour d'Autriche en 1740, et était joué à Berlin en 1755. Une variété de la viole, l'*Archiviola da lira*, appelée encore *Lirone*, ou *Accordo*, et ayant jusqu'à 24 cordes, remplit l'office de la contrebasse moderne à 4 cordes : beaux instruments que l'industrie d'art transformait parfois en objets

de grand luxe et qui ne sont plus aujourd'hui que de magnifiques pièces de musée ou de collections particulières.

Les compositions pour violes antérieures à 1750 restèrent en honneur dans la période suivante. Un recueil manuscrit daté de 1762 (B. N. $V_m$ 1625) contient, avec des sonates de Corelli, de charmantes pièces pour violes en trio, de Marais. Un répertoire intéressant est le « *Recueil de pièces de viole avec la basse, tiré des meilleurs autheurs*, Marais le père, Roland Marais, Forcroy (Forqueray), de Caix (Caix d'Hervelois, musicien de la chambre du duc d'Orléans) *et autres* ». Ce sont des Suites formées de préludes, rondeaux, gavottes, allemandes, menuets, musettes, carillons, etc., avec des titres dans le goût du temps : *la Brillante, la Favorite, les Petits doigts, la Polonaise, l'Heureuse, la Paysanne, la Folette, l'Amériquaine* (sic), etc.

Le violoncelle fut longtemps effacé par la viole de gambe. Dès la fin du XVIIe siècle, il avait pris peu à peu un rôle d'une certaine importance comme partenaire du violon dans la musique de chambre ou comme solo, grâce à l'impulsion donnée par les maîtres du nord de l'Italie. En 1750, son répertoire était assez pauvre. Il comprenait les sonates des deux bolonais Giuseppe Jacchini (1697) et Gaetano Boni (1717), de Lanzetti (deux livres de sonates pour violoncelle avec basse chiffrée, Amsterdam, 1736), de Giacomo Cervetto, et l'*École du violoncelle* (1741) de Michel Corrette. Dans la suite parurent les maîtres qui, par leurs ouvrages, leur exemple ou leur doctrine, donnèrent l'essor à la virtuosité moderne : les deux frères Duport, Jean-Pierre, né à Paris en 1741, qui fut premier violoncelliste de la Cour à Berlin, et Jean-Louis, l'exécutant qui, selon le mot de Voltaire, « savait d'un bœuf faire un rossignol », auteur du capital *Essai sur le doigter du violoncelle et la conduite de l'archet*; J.-B. Bréval (1756-1825) et les deux Levasseur, Pierre-François et Jean-Henry, qui tous deux appartinrent à l'orchestre de l'Opéra et contribuèrent à fonder l'enseignement du violoncelle au Conservatoire.

Michel Corrette, organiste du Collège des Jésuites à Paris (1738), puis du duc d'Angoulême, a beaucoup écrit pour les instruments à vent, à touches et à cordes. — C'est pour Jean-Pierre Duport, né en 1741 à Paris, mort à Berlin en 1848, que Beethoven a écrit ses

deux sonates pour violoncelle (op. 5). On a de lui, avec des duos, *Six sonates pour le violoncelle* (Paris, de la Chevardière, s. d., in f°, B. N. $V_m^7$ 6 340). Son frère, Jean-Louis Duport, né à Paris en 1749 et mort à Paris en 1819, débuta au Concert spirituel en 1768; il fut célèbre par sa virtuosité de chef d'école, par ses compositions (sonates, fantaisies, duos, variations) et par son instrument — un Stradivarius — qui passa ensuite aux mains de Franchomme. Jean-Baptiste Bréval, né en 1756 dans le dép. de l'Aisne, est l'auteur d'un *Traité du violoncelle* (op. 42, Paris, Imbault, s. d., in-f°, B. N. $V_m^8$e 9, 10, 11), de *Six sonates non difficiles pour le violoncelle* (op. 40, *ibid.*, $V_m^7$ 6 344) et d'un grand nombre de duos et quatuors concertants pour cordes (*ibid.*, $V_m^7$ 911, 912, 912 *bis*, 1317). A l'Italien Giov. Bapt. Cirri (né vers 1740) on doit, pour le violoncelle, des sonates (op. 3, 5, 7, 11, 15), des duos (op. 8, 12), des concerti (op. 9).

Pour les cors et les trompettes, le xviiie siècle dut avoir des exécutants très habiles, comme le font supposer les œuvres de Bach et de Hændel où ces instruments ont une partie *obligée*; cette partie est souvent écrite dans un registre si élevé qu'elle devient, pour les exécutions modernes, une difficulté qu'on croit prudent de tourner à l'aide d'expédients. Ainsi, dans le *Quoniam* de la messe en *si* mineur, on remplace les cors d'accompagnement par des trompettes (Voigt, Kretzschmar, approuvent cette substitution; les trompettes elles-mêmes offrent un péril du même genre; on peut citer comme exemple, dans la cantate de J.-S. Bach *Preise, Jerusalem, den Herrn*, la marche qui sert de prélude au premier chœur, et où des trompettes en *ut* doivent, avec les timbales, se mêler aux cordes et aux bois; voir aussi l'accompagnement figuré du chœur final); ou bien on transpose à l'octave inférieure (ce qui sauve le timbre de l'harmonie, mais peut avoir de graves inconvénients s'il s'agit de passages fugués); ou encore, comme Mendelssohn le proposa, on remplace l'instrument par des clarinettes en *ut* ou en *ré*. Dans la période où nous sommes, eurent lieu pour la trompette des progrès importants : dédoublement d'un tuyau, dû à Michel Wöggel (Augsbourg, 1770), adoption des clés par Weidinger (de Vienne, 1801) et des pistons par Blumel (de Silésie, en 1813).

Le cor, doté des mêmes sons harmoniques que la trompette, mais une octave plus bas, a été employé par

les modernes pour les plus heureux et les plus beaux effets (comme dans les ouvertures d'*Iphigénie* de Gluck et de *Lodoiska* de Cherubini, dans le scherzo de la *Symphonie héroïque*, l'ouverture inoubliable du *Freischütz*, les concerti de Mozart et la sonate de Beethoven spécialement écrite pour cor). Mais dès le début, lorsque Vivaldi l'eut introduit dans la musique de chambre et Hændel dans l'orchestre, l'admirable instrument, d'une sonorité si poétique, fut peu estimé : on le trouvait commun, grossier, peu digne d'une société distinguée ! Il fut très utilement transformé en 1770 par le virtuose saxon Hampel (maître d'un autre virtuose-compositeur qui a beaucoup écrit pour le cor, Joh. Wenzel Stich). Après avoir observé qu'un tampon d'ouate introduit dans le pavillon de l'instrument élevait le son d'un demi-ton, Hampel refit l'expérience en se servant de sa main : de là un mode d'exécution qui comblait les lacunes de la tessiture et enrichissait le timbre de nuances délicates.

En France, Naudot transcrivit *XXV menuets pour deux cors de chasse, trompettes, flûtes traversières, hautbois, violons et pardessus de viole* (1742). En 1748 et 1749, le Concert spirituel fit entendre des *symphonies* de Guignon pour deux cors. Il y a aussi un *Divertissement* de Corrette pour 2 cors (B. N., $V_{m}^{7}$ 6 996); une *symphonie à 2 cors* de Labbé le fils fut exécutée en 1750. Le premier virtuose du cor en France fut J.-J. Rodolphe (1730-1812), originaire de Strasbourg, professeur à l'École royale de chant en 1784, au Conservatoire en 1795, compositeur et théoricien estimable.

Le trombone ne pouvait pas être en faveur dans une société raffinée et un peu molle comme celle du xviii^e siècle. Hændel l'avait introduit dans *Israël* et dans *Saül* en 1738, J.-S. Bach dans plusieurs de ses Cantates; mais, après eux, il n'apparut guère que pour donner une couleur dramatique à des situations exceptionnelles, comme dans l'*Orfeo* (1762, date de son premier emploi dans l'opéra) et l'*Alceste* (1767) de Gluck, dans le *Tobie* de Jos. Haydn (1775), dans le *Don Juan* ou le « Tuba mirum » du *Requiem* de Mozart. Il était absent de l'orchestre célèbre de Mannheim en 1777. Beethoven l'a comme réhabilité dans sa cinquième symphonie.

Le hautbois et le basson avaient le rôle principal parmi les instruments à vent. Habitué à parler à l'unisson

des violons, précieux dans la musique de théâtre et dans la symphonie à programme pour nasiller des pastorales, le hautbois avait été enrichi de quatre clés, en 1727, par Gerhard Hoffmann. Le hautbois alto, ou hautbois *da caccia*, devenu, à l'époque de Haydn, le cor anglais, était fort répandu; le hautbois d'amour (en *la*), une tierce plus bas que le hautbois ordinaire, avait, en raison de sa forme, un timbre moins clair. Les virtuoses les plus célèbres de l'instrument jusqu'aux premières années du XIX$^{e}$ siècle furent, en Italie, Alessandro Besozzi († 1775), ses frères Girolamo († 1786) et Antonio († 1781); en Allemagne, Joh. Chr. Fischer (né en 1733 à Fribourg-en-Brisgau, mort en 1800 au cours de l'exécution d'un solo), et L.-A. Lebrun, né à Mannheim en 1746; en France, Sallantin (né à Paris en 1754), Fr.-Jos. Garnier, né dans le Vaucluse en 1759.

Parmi les œuvres très variées de Garnier (musique religieuse et profane, chorale et symphonique), il y a *Six duos concertants pour hautbois et violon* (op. 7, Paris, Boyer, s. d., B. N. $V_{m}^{7}$ 6 582).

La flûte, qui, depuis 1720 environ, avait remplacé le flageolet (dernier représentant de la flûte à bec), devint, à partir de cette date, un instrument très aimé pour le solo ou pour le concert, et ne fut guère modifiée jusqu'au moment où le Bavarois Ch. Boehm (1847) en établit la construction sur un principe scientifique (pour la perce du tuyau sonore). Avant 1750, elle avait été mise à la mode par le célèbre hanovrien Joh. Joachim Quantz, maître de Frédéric II, qui se fit entendre dans la plupart des grandes villes musicales : il n'a pas écrit moins de 300 concerti et de 200 pièces pour soli, duos, trios, etc., plus un « Essai » ou « Méthode pour jouer de la flûte traversière » (1752). En France, un des musiciens qui ont composé le plus de duos et de trios pour flûte est Joseph Bodin de Boismortier (né à Perpignan vers 1691, mort à Paris en 1765).

Les pièces de Caix d'Hervelois pour la flûte traversière (B. N. $V^{m7}$ 6 410-12) sont de 1726 et 1731, et les *Concerti* de Naudot en *sept parties pour flûte traversière*, antérieurs à 1750. Corrette a écrit des concerti pour flûtes, violon et hautbois (4 vol., *ibid.*, $V_{m}^{7}$ 6 673); Garnier, des concerti *pour une flûte principale avec accompagnement de deux violons, alto et basse, cors et hautbois* (op. 3,

Paris, Déroullède, s. d., *ibid.*, $V_m^7$ 6 674), et un *Recueil d'airs choisis dans différents opéras nouveaux, arrangés pour deux flûtes* (*ibid.*, $V_m^7$ 6 601). De Quantz (1697-1773), les *6 sonates en trio pour deux flûtes avec basse* sont de 1734, les *6 duos pour flûtes*, de 1759; l'*Essai de méthode pour jouer la flûte traversière* (1752, réédité en 1780 et 1789) fut traduit en France, dans les Pays-Bas et en Angleterre.

— « Oh! si nous avions seulement des clarinettes! Vous ne pouvez imaginer l'effet splendide que fait une symphonie avec hautbois, flûtes et clarinettes. » Ainsi s'exprime l'auteur de la *Flûte enchantée* et du *Requiem* dans une lettre du 3 décembre 1788. A cette époque, le bel instrument n'était pas entré dans l'usage des orchestres. (Voir dans l'*Int. Mus. Ges.*, juillet 1911, *La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIII*e *siècle,* par Georges Cucuel.) Inventée vers 1690 par le Bavarois Denner, qui s'appliquait alors à perfectionner l'ancien chalumeau français, ignorée de Bach et de Hændel, la clarinette ne paraît avoir été sérieusement cultivée que dans la seconde moitié du xviiie siècle. Hiller la signalait comme une nouveauté dans un opéra représenté à Berlin en 1767 (*Amore e Psiche* d'Agricola). Rameau en fait usage dans *Acante et Céphise* (1753). On la considéra d'abord comme une variété du *clarino* ou trompette. Celui qui la fit apprécier en France fut le virtuose Joseph Beer, de Bohême; il forma par ses leçons le célèbre Michel Yost (né à Paris en 1754), qui eut lui-même pour élève un exécutant très distingué, Jean Xavier Lefèvre, de Lausanne, mort à Paris en 1829. On ne la trouve qu'assez tard à Mannheim, dans l'orchestre de la jeune école, en 1777; Gluck et Haydn l'ont peu employée : c'est avec Mozart que commença la période moderne de sa brillante fortune.

En France, dans le ballet héroïque de Rochefort, *Bacchus et Ariane* (1791), il y avait encore un serpent remplissant la partie de contre-basson! et il faut aller jusqu'à l'*Astyanax* de Kreutzer (1801) pour trouver des cors écrits à quatre parties réelles.

Le clavecin figura encore quelque temps dans certains orchestres; mais une ère nouvelle avait commencé en 1711 avec l'invention de Bartolomeo Cristofori de Padoue qui,

en construisant une mécanique pour attaquer la corde avec un marteau au lieu d'une plume, permit à l'ancien « clavier » de régler l'intensité du son, et créa ainsi le *forte e piano*, ou *pianoforte*, et, par simplification du terme, le *piano* moderne.

L'invention de CRISTOFORI, peu connue hors de l'Italie, fut successivement perfectionnée par le célèbre luthier de Freiberg, GOTTF. SILBERMANN († 1753), dont le premier *piano forte* fut connu et d'ailleurs peu goûté de J.-S. Bach, son élève JOH. ANDR. STEIN († 1792, Augsbourg), et STREICHER de Vienne, ami fidèle de Beethoven; par BROADWOOD à Londres, PAPE et SÉBASTIEN ERARD à Paris. Le clavecin continua son règne assez longtemps. CORRETTE, après 1730, écrivait une méthode pour apprendre à toucher le clavecin et « ajustait », pour l'instrument, des airs italiens et des menuets (B. N. $V_m^8$ s. 703 et 12 *ter*). Les *Six Sonates pour Harpsichord* (Londres, Welker, s. d., B. N. $V_m^7$ 5 300) sont de 1750 environ. NICOLAS SÉJEAN (1745-1849) écrivait des pièces, vers 1765, « pour clavecin *ou* piano forte » (B. N. $V_m^7$ 5 405). L'instrument est passé peu à peu au second rang, mais s'est maintenu dans l'usage jusqu'au temps présent.

Pour compléter les généralités contenues dans ce chapitre, nous ajouterons ici que le XVIIIe siècle a vu paraître les premiers travaux vraiment sérieux relatifs à l'histoire et à la bibliographie de la musique :

En Italie GIOW. BAPTISTA MARTINI (Bologne) : *Storia della musica*, 3 vol., 1757, 1770, 1781, (ne traitant que de la musique dans l'antiquité). — En Angleterre, JOHN HAWKINS : *A general History of the science and practice of music*, 5 vol., 1776, réédités en 1853 et 1875, Londres, chez Novello (ouvrage contenant un riche matériel de citations utiles); CH. BURNEY : *A general History of music*, 4 vol., 1777-1789, auxquels il faut ajouter les relations des voyages musicaux de Burney en France et en Italie (1771), en Allemagne, Pays-Bas et Provinces-Unies (2 vol., 1773). — En Allemagne, NICOLAS FORKEL (*esprit sec et pédant!* ose dire Fétis), Directeur de la musique à l'Université de Göttingue : *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vol., 1788, 1801 (Histoire allant jusqu'au milieu du XVIe siècle), et le répertoire très important, *Allgemeine Literatur der Musik oder Einleitung zur Kenntnis der musikalischen Bücher*, 1792, auquel on peut joindre *Musikalisch-Kritische Bibliotek*, 3 vol., 1778-9; Prince-Abbé MARTIN GERBERT (monastère de S. Blaise) : *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus*, 2 vol., 1774 (répertoire de textes précieux pour l'histoire du chant sacré au moyen âge) et les 3 vol. de *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784. On peut mentionner l'opuscule de KARL FR. GRAMER (un partisan de la Révolution) sur *l'Histoire de la musique française*, 1786. — A ces

ouvrages d'importance capitale, il faut joindre ceux des lexicographes et auteurs de répertoires. Jacob Adlung : *Anleitung zu der musikalischen Gelehrteit*, etc. (Erfurt, J. D. Jungnicol sen. 1758, in-8°; 2ᵉ édit. revue par J.-A. Hiller, Dresde et Leipzig, Breitkopf. 1783, in-8°), et Joh. Gottfried Walther, élève du précédent, ami et parfois collaborateur de J.-S. Bach : *Musikal. Lexikon* (Leipzig, 1732, in-8°); Joh. Gruber : *Literatur der Musik, oder Einleitung zur Kenntnis der vorzüglichen musikalischen Bücher für Liebhaber der musikal. Literatur bestimmt* (Nürnberg, 1783; suite : *Beyträge zur Literatur der Musik*, ibid., 1785). Le *Lexikon* de H. Chr. Koch (né en 1749) parut en 1802.

En France, l'histoire et la science du chant liturgique s'enrichirent d'un ouvrage dû à un savant qui, sans être l'égal de Dom Jumilhac, a mérité d'être classé parmi les « fondateurs de l'archéologie nationale » (P. Aubry, *La musicologie médiévale*, 1900) : *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, avec le Directoire qui contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du diocèse de Paris et autres, précédé d'une nouvelle méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement, par M. l'abbé* Lebeuf, *chantre et sous-chantre de l'Église d'Auxerre, à Paris, M. DCC, XLI.* L'abbé Lebeuf a refait un plain-chant à sa façon, suivant une méthode qu'il justifie ingénieusement : « Je me suis proposé, dit-il, de centoniser *comme avait fait saint Grégoire.* J'ai déjà dit que centoniser était puiser de tous côtés et faire un recueil choisi de tout ce qu'on a ramassé. » Quelques autres travaux d'ensemble sur la musique religieuse et profane méritent l'attention.

Si l'on excepte la petite *Histoire générale, critique et philologique de la musique* de Ch. H. de Blainville, « ouvrage qui promet beaucoup et tient peu » dit avec raison Forkel (1765, 1761, 1767, xi-189 p. in-4° et 69 tableaux), le premier essai, en France, d'une histoire générale de la musique est celui de Bourdelot, Bonnet et Bonnet-Bourdelot : *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, dédiée au duc d'Orléans (Paris, J. Cochart, 1715, in-12 de 487 pages). D'autres éditions en furent données à Amsterdam (1725, 4 vol. in-12, et 1726), à La Haye et Francfort-sur-le-Mein (1743, 4 vol. avec des titres modifiés). Très estimé en son temps (voir *Mémoires de Trévoux*, avril 1716, p. 594), ce travail est cité au xviiiᵉ siècle comme l'œuvre de J. Bonnet, lequel déclare, dans la préface, qu'il a tiré une partie de ses documents des mémoires manuscrits de l'abbé Bourdelot, son oncle, et de Bonnet-Bourdelot, son frère, médecin de la duchesse de Bourgogne. Les chapitres se succèdent sans observer un ordre chronologique rigoureux. Le 1ᵉʳ est consacré à l'*Origine des quatre systèmes de la musique vocale et instrumentale*: le 2ᵉ aux *Quatre modes principaux ou chants authentiques*; le 3ᵉ aux *Sentiments des philosophes, poètes et musiciens de l'antiquité sur la musique*, et à *ses effets sur les passions*; le 4ᵉ à la *Musique artificielle selon les règles de la mécanique*; les chapitres v-viii parlent des *Progrès de la musique chez les Hébreux, les Grecs et les Chinois;* dans les ixᵉ et xᵉ, l'auteur « s'attache plus particulièrement *à la*

*musique des Romains et des Gaulois ou Français*; dans le chapitre XI, il traite des *Fêtes données dans les différentes cours de l'Europe et même chez les Perses* (sic); le chapitre XII contient une *Dissertation sur différentes opinions de la musique française et de l'italienne*; le 13e parle de la *Sensibilité des animaux à l'égard de la musique.* Dans le 12e, dont le sujet sera un des lieux communs de la critique du siècle, on trouve les reproches suivants adressés à la musique italienne : « Les basses sont trop doublées... On n'entend plus le sujet, qui parait trop nu auprès de ce grand brillant... On peut ici comparer la musique française à une belle femme dont la beauté simple, naturelle et sans art, attire les cœurs de tous ceux qui la regardent, et qui n'a qu'à se montrer pour plaire, sans craindre d'être défaite par les minauderies affectées d'une coquette outrée qui cherche à mettre les gens dans son parti à quelque prix que ce soit : coquette à qui nous avons déjà comparé la musique italienne. »

Supérieur à ce travail est l'*Essai d'une histoire de la musique* de Dom Phil. Jos. Caffiaux, moine bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur (3 volumes manuscrits, 1757, conservés à la B. N. ms. fr. 225 36-8; le 3e, in-f°, contient de la musique notée). Le manuscrit de cette histoire, acquis vers 1812, provient de la bibliothèque du monastère de Corbie, près d'Amiens. Dom Caffiaux n'était ni un musicien spécialiste, ni un artiste, mais un érudit consciencieux et bienveillant qui, jugeant l'*Histoire* de Bonnet à peine digne de ce nom, voulut doter les bibliothèques d'un ouvrage qui leur manquait. Il débute assez mal, en attribuant la variété des systèmes musicaux à l'inconstance de l'homme, sans voir que, dans cette variété, il y a une persistance due à l'esprit de tradition. Il a rarement recours aux sources et n'analyse pas les monuments musicaux eux-mêmes; en revanche, il a examiné, résumé « *douze cents* » ouvrages sur la musique, et son travail est intéressant pour l'histoire des idées. Voici les sujets qu'il traite dans une suite un peu confuse, ici rectifiée pour la commodité des recherches, de *Dissertations* (placées dans le vol. I) et de *Livres* (placés dans le vol. II) : Dissert. 1 [vol. I] : *De l'excellence et des avantages de la musique.* Liv. I [vol. II] : *Histoire de la musique depuis la naissance du monde jusqu'à la prise de Troie.* Liv. II [vol. II] : *Histoire de la musique depuis la prise de Troie jusqu'à Pythagore.* Dissert. 2 [vol. I] : *Sur les parties de la musique ancienne.* Dissert. 3 [vol. I] : *Sur la musique des différents peuples.* Liv. III [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Pythagore jusqu'à la naissance du Christianisme.* Dissert. 4 [vol. I] : *Sur les instruments de musique anciens et modernes.* Dissert. 5 [vol. I] : *Sur le contrepoint des anciens et des modernes.* Dissert. 6 [vol. I] : *Sur la déclamation.* Liv. IV [vol. III] : *Histoire de la musique depuis la naissance du christianisme jusqu'à Guí d'Arezzo,* 1050. Dissert. 7 [vol. I] : *Sur le chant et la musique d'Église.* Liv. V [vol. III] : *Histoire de la musique depuis Gui d'Arezzo jusqu'à Lulli.* Dissert. 8 [vol. I] : *Sur l'opéra.* Dissert. 9 [vol. I] : *Sur la sensibilité des animaux pour la musique.* Liv. VI [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Lulli jusqu'à Rameau.* Dissert. 10

[vol. I] : *Parallèle de la musique ancienne et moderne.* Dissert. 11 [vol. I] : *Parallèle de la musique française et italienne.* Dissert. 12 [vol. I] : *Parallèle des lullistes et des antilullistes.* Liv. VII [vol. II] : *Histoire de la musique depuis Rameau jusqu'à aujourd'hui* (1754), plus un catalogue (incomplet) des musiciens dont il n'est point parlé dans le corps de l'ouvrage. Le volume III est consacré à une *Nouvelle méthode de solfier la musique beaucoup plus facile que celle dont on s'est servi jusqu'à présent*, suivie de *gammes de toutes les espèces de modulation, avec les noms des notes du nouveau système* (et exemples tirés des airs du temps).

L'histoire de la musique la plus considérable par l'ampleur, l'originalité et l'abondance des documents, est celle de Jean-Benjamin Laborde, dont nous analyserons plus loin un livre de chansons très important : Essai sur la musique ancienne et moderne (Paris, 1780, 4 vol. in 4°, de 445, 444, 698 et 476 pages de texte et 355 pages de musique). Une grande partie des documents avait été déjà réunie par Bêche et Roussier. Le volume I contient de nombreuses planches d'instruments ; le II (chap. xii), une importante série de chansons françaises depuis le xiii^e siècle, mises à 4 parties ; le III, source principale pour l'étude des musiques italienne et française à cette époque, est un dictionnaire des musiciens. Né en 1734, issu d'une ancienne et riche famille française, élève de d'Auvergne pour le violon, de Rameau pour la composition, auteur de 28 opéras, gouverneur du Louvre sous Louis XV, Laborde est un des types de l'amateur brillant, érudit, un peu superficiel. Il fut guillotiné sous la Révolution (22 juillet 1794).

Rappelons que le plus ancien lexique musical (abstraction faite du *Definitorium* de Tinctoris au xv^e siècle et de la *Clavis ad Thesaurum artis musicæ* de Balthazar Ianowka, Prague, 1701) est l'œuvre du Français Sébastien de Brossard : *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français*, etc. (Paris, in-f°, 1703 ; 2^e édit. in-8°, 1705). Une très bonne étude sur l'auteur a été donnée par Michel Brenet dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome XXIII, 1896.

Tels sont les faits d'importance générale caractérisant les divers aspects de l'époque à la fois traditionnelle et novatrice, sensuelle et préoccupée de progrès, aimable et sérieuse, que nous avons à étudier. Nous parlerons d'abord de l'opéra et de ses annexes ; ensuite de la musique instrumentale.

## Bibliographie.

Charles Burney : *The present state of music in France and Italy* (1771) ; et *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (2 vol., 1773). — Michel Brenet : *les Concerts en France sous l'an-*

*cien régime* (1900). — A. Schering : *Geschichte des Instrumental Konzerts bis auf die Gegenwart* (dans la collection des manuels publiée à Leipzig, chez Br., par Hermann Kretzschmar). — A. Hipkins : *Old Keyboard instruments* (1887); *Musical instruments, historic, rare and unique* (1888); *A description and history of the Pianoforte and older Keyboard stringed instruments* (1896). — J. E. Altenburg : *Versuch einer Einleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauken-Kunst* (Halle, 1795; réédition par Richard Bertling, Dresde, 1911). — W. H. Hadow, *The Oxford History of Music*, 1904, t. V. p. 1-84. — Fr. Volbach : *Das moderne Orchester in seiner Entwickelung* (Leipzig, Teubner, 1910). — Nous avons donné, dans le vol. I, une bibliographie sommaire pour l'étude des instruments. On peut y joindre : *Die Flöte*, par Paul Wetzger (Heilbronn, a. N., s. d. Cefes-Edition), broch. de 78 p. contenant, avec l'historique de l'instrument et l'étude de ses progrès, un catalogue des compositions pour la flûte; *die Klarinette* (*ibid.*), par W. Altenrurg. On peut consulter aussi le *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes*, etc., par Albert Jacquot (Paris, Fischbacher, 1886. B. N. V 8 345), in-8° de 295 p.

## CHAPITRE XLVII

### GLUCK ET PICCINI

Gluck; caractéristique générale de son œuvre. — L'opéra et le sans-gêne de ses habitudes au XVIII[e] siècle. — Nouveau point de vue adopté par Gluck; la préface d'*Alceste* et sa valeur comme indication d'un programme de réforme. — Rôle de Calzabigi. — Les chefs-d'œuvre de Gluck; opinion de quelques contemporains; prédilection du compositeur viennois pour Paris. — Piccini; circonstances dans lesquelles il fut appelé à Paris. Son caractère et ses antécédents. — Conflit des Gluckistes et des Piccinistes. — Péripéties et dénouement de la lutte.

Les progrès du drame lyrique furent antérieurs à ceux de la « Symphonie », car l'opéra était un genre plus facile à traiter et comme soutenu par une longue tradition.

Le génial Christoph Willibald Gluck (1714-1787), auteur d'une cinquantaine d'opéras, ballets ou pièces de circonstance, brille, dans l'histoire du théâtre, à la suite de Rameau. Il a fait une « révolution » qu'on a comparée à celle de R. Wagner. Après les avoir imités en suivant la mode, il abandonna le style et l'art italiens qui avaient dégénéré en fades et vaines parades de virtuosité; prolongeant et complétant l'œuvre de Rameau, il rapprocha l'opéra de la nature et s'efforça de créer le vrai drame musical. Traitant des sujets grecs, il ne s'est pas appliqué, comme les Florentins du temps de Peri, à faire revivre des procédés et des formes extérieures, mais à pénétrer l'âme de l'art antique, et à l'exprimer telle qu'il la concevait. Cette réforme capitale, conquête nouvelle d'un peu plus de vérité et recherche exceptionnelle d'une beauté tout autre que celle dont le public faisait alors ses délices,

Gluck l'a accomplie en France, en s'inspirant d'un modèle français; partout ailleurs elle eût été impossible.

L'opéra italien, au XVIII[e] siècle, s'était si éloigné du bon sens et de la vraisemblance, que l'opéra-bouffe lui dut, par voie de contraste et de dédommagement, le meilleur de son succès. La plupart des livrets étaient indignes de l'attention d'un esprit sérieux. Ce qui se passait sur la scène n'était que spectacle pour les yeux ou divertissement banal pour l'oreille. Pendant la représentation, les spectateurs de marque jouaient aux dés dans leurs loges, s'interrompant seulement lorsque paraissait le danseur, le castrat ou la chanteuse à la mode. Le rôle du compositeur était peu de chose : il se réduisait à la confection hâtive d'un canevas très sommaire auquel la tyrannique vanité des principaux interprètes ajoutait les broderies d'un répertoire tout personnel. Ce mauvais goût régnait en Italie, à Vienne, en Allemagne, en Angleterre, partout, sauf en France, où, malgré les invasions de l'italianisme, — et réserve faite d'autres abus persistants, — la tradition lulliste et l'exemple des chefs-d'œuvre de Rameau conservaient à l'opéra une sorte de noblesse royale.

« Il y a trois ou quatre musiciens seulement, a écrit E. Reyer, qui peuvent regarder Mozart en face. Gluck est de ceux-là. » L'auteur de *Sigurd* a dit ailleurs : « J'ai vu notre maître à tous dans l'art de la critique, Hector Berlioz, pleurer de joie, sangloter de bonheur, en lisant *Alceste* au piano. » Cependant, « ni de son vivant, ni après sa mort, Gluck n'a passé pour un grand musicien. Il en savait à peu près *autant que le cuisinier de Hændel,* au dire de Hændel lui-même. Admettons donc que Gluck n'était pas un bien grand clerc en musique; mais qu'on nous accorde au moins qu'il était un musicien de génie! » (E. Reyer.) Pour une appréciation d'ensemble, précisons quelques faits.

Gluck a indiqué les traits nouveaux de son esthétique dans un assez grand nombre de textes. Le principal est l'épître au grand-duc de Toscane qui sert de préface à *Alceste*. On y lit cette profession de foi :

« Lorsque j'entrepris de composer la musique de l'*Alceste*, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits

soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par la trop grande complaisance des maîtres, depuis si longtemps défigurent l'opéra italien, et du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles en font le plus ridicule et le plus ennuyeux. *Je songeai à réduire la musique à sa véritable fonction, qui est de seconder la poésie dans l'expression des sentiments et des situations de la fable, sans interrompre l'action ou la refroidir par des ornements inutiles et superflus*, et je crus que la musique devait être à la poésie comme à un dessin correct et bien disposé la vivacité des couleurs, et le contraste bien ménagé des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours.

« J'ai cru que mes plus grands efforts devaient se réduire à rechercher *une grande simplicité.* »

A la fin de cette préface d'*Alceste,* Gluck, conséquent avec lui-même, reporte loyalement tout l'honneur de ses innovations sur son librettiste, Calzabigi :

« Ce célèbre auteur, ayant conçu un nouveau plan du drame lyrique, a substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, *le langage du cœur* et un spectacle toujours varié. »

Et dans une lettre publiée par le *Mercure de France* (février 1773), il écrit :

« Je me ferais encore un reproche plus sensible si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite ; et si ma musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable. »

En somme, Gluck fit de la Musique la suivante de la Poésie — ce qui est la faiblesse inévitable du théâtre lyrique, à moins que poésie et musique ne soient conçues par le génie d'un même créateur. Dans la lettre au *Mercure*, il dit : « Avant de travailler, je m'applique par-dessus tout *à oublier que je suis musicien* ». A cette déclaration grave, on peut opposer le mot de R. Wagner qu'a cité M. Chamberlain sans paraître en comprendre toute l'importance : « *Je voyais le drame dans la musique* ». Peut-être ce respect du texte littéraire s'explique-t-il d'abord, dans une certaine mesure, par un fait dont il faut tenir compte. Fils d'un ancien soldat du prince Eugène devenu garde-chasse au service de seigneurs allemands, Gluck avait eu une enfance très libre et avait débuté comme musicien ambulant, faisant danser les filles dans les villages de Bohême ; son éducation littéraire était fort incomplète : or cette lacune peut prédisposer au respect superstitieux

(aussi bien qu'au dédain) des textes verbaux. En tout cas, il n'est arrivé que très tard, et à la suite d'un collaborateur, aux idées qu'il a exposées avec tant d'éclat. Formé à l'école des Italiens, élève de Sammartini, il écrivit assez longtemps des opéras dans le goût italien (de 1741 à 1745 : *Artaserse*, *Demetrio*, *Demofoonte*, *Tigrane*, *Sofonisba*, *La finta Schiava*, *Ipermnestra*, *Alessandro nelle Indie*, *Ippolito*), en suivant le même système que les Galuppi, les Guglielmi, les Jomelli. Ce sont ces ouvrages, conformes au goût du jour, qui le firent célèbre et l'amenèrent à Londres, où il continua cette série initiale en donnant *La caduta dei Giganti* (1746) et son pastiche *Piramo e Tisbe*. On sourit du zèle de son magnifique éditeur, Mlle Fanny Pelletan, insinuant que le futur auteur d'*Alceste* avait conçu, dès le début, tout son idéal dramatique, mais ne l'avait pas encore réalisé parce qu'un librettiste convenable lui manquait. Patronné de bonne heure par des princes (un Melzi, un Lobkowitz), et engagé dans des emplois officiels, Gluck ne pouvait guère suivre une autre voie que celle de la mode. Mais le voici enfin, en 1776, écrivant la préface d'un opéra italien remanié pour la scène française, formulant un programme dont il ne s'attribue pas le mérite, nous l'avons vu, et qui, selon l'expression vulgaire, « casse quelque chose ». Quelle en était exactement la valeur?

Il abandonnait les usages italiens sur plusieurs points essentiels; et il suffit que le public soit dérangé dans ses habitudes pour qu'il parle immédiatement de « révolution ». C'est d'ailleurs un titre de gloire que d'avoir rompu avec les abus que nous savons. Mais écoutons celui qui, de l'aveu de Gluck, eut l'initiative de la réforme. Voici quelques lignes de la longue lettre écrite par Calzabigi au *Mercure de France* (août 1784) :

« Je ne suis pas musicien, mais j'ai beaucoup étudié la déclamation.... J'ai pensé, il y a vingt-cinq ans, que la seule musique convenable à la poésie dramatique, surtout pour le dialogue et les airs que nous appelons d'*azione*, était celle qui approcherait davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique; que la déclamation n'était elle-même qu'une musique imparfaite.... La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation

plus savante, plus étudiée et enrichie encore par l'harmonie des accompagnements, j'imaginai que c'était là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame. »

Ces idées étaient vieilles de plus d'un siècle! Ce sont les idées de Lulli et, à sa suite, celles de Rameau. Nous les avons déjà appréciées. A cette préoccupation de prendre la voix qui déclame comme modèle de la voix qui chante, s'ajouta, chez Gluck et son collaborateur, le souci de faire parler la nature et de retrouver « le langage du cœur ». Cette esthétique apparaît bien souvent au cours de l'histoire musicale; elle a été celle de tous les grands artistes. Malheureusement, il est difficile de lui attribuer une valeur précise; et, ici comme partout, il y a loin des paroles aux actes. Il est fort contestable qu'une mélodie comme : « *J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale ma douleur* », avec sa triple répétition, sa rondeur de paraphe et, si l'on peut dire, sa plasticité, soit la formule de vérité, le langage de la nature et du cœur qui exprime avec exactitude les sentiments du personnage. Cet admirable morceau est tout autre chose que cela. Les mots *vérité*, *nature*, sont si vagues, qu'on peut réaliser de façons presque opposées les concepts qu'ils traduisent. Après la tentative de Gluck, après Wagner qui l'a reprise, après certains musiciens d'aujourd'hui qui la renouvellent sur d'autres bases, on conçoit fort bien l'apparition d'un nouveau compositeur estimant que la « vérité » et la « nature » n'ont pas encore été comprises et que tout reste à faire, — jusqu'à la venue d'un ultime Messie proclamant, dans une nouvelle épître à un autre duc, que cette recherche est vaine, chimérique, et qu'il faut résolument se tourner d'un autre côté. Nous ne dirons donc pas que Gluck a ouvert, dans l'histoire de l'Opéra, une « ère de vérité dans l'expression ». Il nous paraît plus exact de dire qu'il a posé ce principe plus simple et d'ailleurs excellent : en présence d'un livret, le compositeur ne doit pas écrire une musique quelconque, destinée uniquement à plaire, mais *chercher à écrire la musique qui convient spécialement à ce livret*. Encore faudrait-il faire ici quelques réserves en ce qui concerne l'exécution. Gluck semble avoir violé plus d'une fois ce principe en insérant dans beaucoup

de ses opéras des pages qui n'avaient pas été écrites pour eux. L'air d'entrée d'Orphée aux Champs-Elysées, avec tout son accompagnement intrumental, est pris à *Antigone* (1754). Dès la période de début, Gluck fait des emprunts à son *Demofoonte* (1742) pour l'*Ipermnestra* (1744); et ses deux opéras de Londres (1746) ne sont que des pastiches de drames antérieurs. Dans la période des chefs-d'œuvre, il se permet plus d'une fois de semblables libertés. Dans *Armide*, le duo d'Armide et d'Hidraot et la scène de la Haine doivent beaucoup à la *Sofonisba* de 1744; et on les voit reparaître constamment, de l'*Ippolito* de 1745 aux *Nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747), de la *Clemenza di Tito* (1752) à l'*Ivrogne corrigé* (1760) et au *Telemaco* (1765). L'air d'*Iphigénie en Tauride* : « O malheureuse Iphigénie ! » est emprunté à la *Clémence de Titus*; celui d'Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide* (Acte I), à *Telemaco* (1765); l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* n'est autre que celle de l'*Ile de Merlin* (1758). Dans le *Don Juan* de 1761 se trouvent quelques-uns des plus beaux airs d'*Orfeo* et d'*Armide*. Avec les danses et les chœurs dansés, Gluck en prenait encore plus à son aise. Quant aux scènes descriptives, elles se seraient prêtées bien plus facilement à ce système d'échange. La page d'une poésie si pénétrante où Renaud chante : « *Plus j'observe ces lieux et plus je les admire* », pourrait s'appliquer à la fabuleuse vallée de Tempé, à un paysage des environs de Paris ou de Vienne aussi bien qu'aux jardins d'Armide.

Cinq opéras de Gluck sont considérés avec raison comme ses chefs-d'œuvre : *Orphée et Euridice*, sur un texte de Calzabigi, joué à Vienne en 1762, et à Paris en 1773, avec une adaptation de Moline pour les paroles; *Iphigénie en Aulide*, jouée à Paris en 1774, sur un livret de Le Blanc du Roullet d'après la tragédie de Racine; *Armide*, avec le même livret que l'opéra de Lulli (1777); *Echo et Narcisse*, sur un livret du baron Tschudi (1779), et *Iphigénie en Tauride*, paroles de Fr. Guillard (1779). Quatre d'entre eux, on le voit, ont des sujets antiques; et le cinquième n'en diffère pas beaucoup par le style. Tous sont très riches de substance musicale; tous ont bien, avec une noblesse soutenue, cette « belle simplicité » à laquelle Gluck

attachait tant de prix. Et ici paraît visible la double influence exercée par la société française sur le compositeur de sentiment si élevé qui, selon le mot de Wieland, « préféra les Muses aux Sirènes ». Gluck arriva à Paris (automne de 1773) à un moment où, sous la tutelle et l'inspiration de la littérature philosophique, l'histoire, l'antiquité, la morale étaient à la mode. Ce goût était particulièrement manifeste dans la peinture, où il n'a d'ailleurs produit aucun chef-d'œuvre. On estimait, comme Diderot l'a si souvent répété, que l'objet de l'art est de transmettre à la postérité les grands exemples d'héroïsme, qu'il doit être une école de vertu et faire tout concourir à élever l'âme, à épurer le cœur. Dans cette atmosphère de notre XVIII[e] siècle, Gluck produisit une image de l'idéal grec qui a une grande pureté de forme, une *ligne* très noble, mais qui est conventionnelle, réduite, un peu lente, ne faisant pas une place assez grande au pathétique violent du vrai drame. Une influence plus précise peut être signalée. En 1774, les idées de J.-J. Rousseau étaient universellement répandues dans les esprits et dans le goût public. On sait que Gluck, dès son arrivée, voulut connaître le philosophe et se mit en relations avec lui grâce à Corancez et à Romilly; il le flatta, il lui demanda même des conseils. Il y a une sorte de sentimentalisme à la Jean-Jacques qui, avec le souci de la noblesse et de la pureté mélodique, pénètre toute la musique de Gluck : sentimentalisme diffus (rappelant un peu au lecteur moderne celui de Schubert), manifeste en certaines cadences, dans cette habitude de mettre la césure du récitatif sur la note sensible... En revanche, on ne s'étonne point que cette musique ait fait les délices de Rousseau, à qui on prête ce mot à propos d'*Orphée* : « *Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose.* » Berlioz l'a jugée très exactement lorsqu'il a écrit (*A travers chants*) : « Voilà l'*élégie*, voilà l'*idylle* antique; c'est Théocrite et Virgile ». La musique de Gluck, c'est l'élégie héroïque, l'idylle noble. On ne peut oublier enfin que, trop conforme en cela aux usages de la période précédente, elle est pleine de lacunes. Gluck était d'une paresse extrême. Il lui arrivait

de ne pas écrire la partie d'alto et de l'indiquer par ces simples mots, *col basso*, sans prendre garde que, par suite d'une telle indication, la partie d'alto qui se trouve à l'octave supérieure des basses va monter au-dessus des premiers violons. Il a « des fautes d'enfant » (Berlioz), des négligences sur lesquelles on trouvera des renseignements dans l'édition monumentale de Fanny Pelletan.

Bien qu'autrichien, ayant des attaches officielles à la Cour d'Autriche, Gluck considéra Paris, à partir de 1773, comme son pays d'adoption. Lorsque les circonstances l'en éloignaient, il cherchait à y revenir par tous les moyens. Ainsi, dans une lettre datée de Vienne, 17 juin 1778, il écrivait à Guillard : «... Faites en sorte que la reine me demande *pour un temps indéterminé*, pour quelques années, *afin que je me débarrasse d'ici avec bienséance* ». Mais Paris fut pour lui un vrai champ de bataille. Dès 1774, des partisans incitèrent la Du Barry à se piquer de rivalité envers Marie-Antoinette qui protégeait Gluck, et à faire venir d'Italie Piccini, de telle sorte que le favori de la maîtresse du roi pût être opposé au favori de Marie-Antoinette. De là une guerre très vive et prolongée où le conflit entre la musique du chevalier et la musique italienne s'aggrava d'un retour offensif des Lullistes et des « ramoneurs »; on opposait aussi Destouche à la manie de l'exotisme. Piccini eut pour lui la majorité des gens de lettres, Marmontel à leur tête, sauf l'abbé Arnaud et Suard, qui restèrent fidèles à l'auteur d'*Orphée*. Gluck fut l'objet des plus sottes critiques. Le détail de cette guerre héroï-comique nous est connu par des documents très nombreux dont la bibliographie, à elle seule, demanderait un répertoire spécial. Elle intéresse l'histoire des mœurs, mais fort peu l'histoire de l'art. Dans cette multitude d'opuscules où la critique était aux mains de littérateurs incompétents, de gens du monde superficiels, de journalistes ou de courtisans de parti pris, on trouve beaucoup de petites plaisanteries, beaucoup de gros mots, mais jamais de discussion sérieusement conduite, pas une vue juste sur les divers aspects de l'art musical et la vraie nature des œuvres que l'on opposait l'une à l'autre, rien de net et de suivi dans les goûts du public.

Le Napolitain Piccini (1728-1800) avait une douceur, une timidité, une bonhomie inoffensive qui s'opposaient au caractère altier de Gluck. Il aurait pu au moins accabler son rival sous le nombre ; il a composé 131 opéras, pour ne parler que de ceux dont les titres sont connus ! (Burney va jusqu'à dire *au moins trois cents, dont treize furent écrits en sept mois*.) Quand il vint en France (décembre 1776), il avait eu un succès triomphal à Rome avec un opéra-bouffe, *La buona figliuola*, sur un livret de Goldoni, qui fit de lui un des compositeurs les plus populaires de l'Italie, et mérita un jugement très favorable de Jomelli : la pièce fut jouée à Paris en 1779 et obtint le même succès. Le compositeur fut appelé par le public sur la scène et acclamé. A la seconde représentation, on le demanda encore ; il se déroba modestement.

Dès son arrivée à Paris, Piccini eut l'amitié, puis la collaboration du médiocre Marmontel, qui entreprit de refaire à son intention tous les livrets de Quinault, sous prétexte que ces livrets avaient été écrits en vue du récitatif, et ne convenaient pas au chant ! Sa musique, entendue pour la première fois au *Concert des amateurs* installé à l'hôtel Soubise, y fut acclamée. Les Gluckistes cherchèrent des armes dans son triomphe même et voulurent le maintenir à distance de l'Opéra, en prétendant que « c'était bien de la musique de concert », pleine de mélodie sans doute, élégante et séduisante, mais « dépourvue de tout caractère dramatique ». Piccini parvint cependant, mais au milieu des plus grands obstacles, à être joué sur la scène de l'Opéra. Son *Roland* parut à grand'peine. Après la dernière répétition, il était décidé à repartir pour Naples, et écrivait à Guinguené : « Il est inutile, mon cher ami, que vous vouliez bien vous chagriner à tel point et combattre avec tant d'ennemis. Ils auront la victoire et nous succomberons. Pour moi, je suis bien tranquille et bien sûr de ma chute affreuse. » Le succès fut médiocre (1778). La pièce fut d'abord jouée six fois (on relève une recette de 992 livres, 6 sols ; en 1793, une reprise donna 369 livres !). La chaconne de cet opéra est la seule page qui ait été retenue. Le public parut cependant désireux d'applaudir des beautés moins sévères que celles des opéras de Gluck.

*Atys* (1780) eut un succès qui se dessina nettement à la troisième représentation; dans une action plus rapide que celle de l'ancien opéra, on goûta fort le duo des deux amants, *Hélas! si dans ma peine*, le sommeil d'Atys, *Quel trouble agite mon cœur?* qu'admirait Sacchini, l'air passionné de Sangaride *Malheureuse! hélas! j'aime encore*. Les gluckistes proclamèrent que c'était de la musique fort agréable, mais... « dénuée de cette puissante unité qui fait une belle tragédie lyrique ». En 1781, Piccini écrivait au *Journal de Paris* une lettre où il annonçait ainsi son *Iphigénie en Tauride* : « Près de deux ans se sont écoulés depuis que M. Gluck a donné son *Iphigénie*. La mienne ne peut nuire ni à ses intérêts ni même à sa réputation; le succès de son ouvrage est décidé depuis longtemps; et je ne puis ni ne veux le détruire. Il ne s'agit aucunement ici de concurrence, ni de comparaisons toujours désagréables pour des artistes quand l'esprit des partis s'en mêle.... Si je croyais que ces comparaisons pussent se faire, je ne m'y exposerais pas. » Les deux premiers actes furent écoutés assez froidement; au troisième, la salle fut transportée à la scène de l'amitié et à l'air de Pylade, *Oreste, au nom de la Patrie!*, au trio entre la sœur, le frère et l'ami, aux deux chœurs des prêtresses de Diane et des sauvages de la Tauride. Cependant l'*Iphigénie* de Gluck reparut bientôt, dans le courant de l'année, et prit le dessus, comme l'atteste le registre des recettes (aux Archives de l'Opéra, pour 1781).

En somme, au XVIII^e siècle, les succès et les pénibles épreuves paraissent avoir été à peu près également partagés entre Gluck et Piccini. La querelle se termina comme celle des Bouffons et comme beaucoup d'autres batailles après lesquelles on chante le *Te deum* dans les deux camps. Mais, si l'on tient compte de l'influence exercée sur l'art ultérieur, c'est incontestablement Gluck qui triompha et fit bientôt oublier son aimable et modeste rival. En 1781, le public parisien était très volage et, comme le dit Gluck dans une lettre de cette même année (11 mai), « il ne savait pas encore ce qu'il voulait au juste, en musique ».

Le meilleur succès de Piccini fut obtenu par sa *Didon* qui, de 1783 à 1826, eut 250 représentations. On y applaudit particulièrement le

duo d'Enée et d'Iarbe (I, 5), et les deux airs de Didon (II, 3, et III, 1). *Adèle de Ponthieu* (1781, remaniée en 1786) fut jouée 14 fois. *Diane et Endymion* (1784), *Pénélope* (1785) eurent peu de succès. Il en est de même des *Finte gemelle*, opéra-bouffe, de la *Sposa Collerica*, intermède bouffon (1778), et d'*Il vago Disperezzato* (1779), qui eurent chacun 2 représentations. Généreusement, à la mort de Gluck, Piccini voulut organiser une fête funèbre en l'honneur de son ancien rival. Une année auparavant (1786), il avait déposé une couronne de laurier sur le cercueil de Sacchini. La Révolution lui fit perdre la place de professeur à l'École de chant et de déclamation où il avait été nommé en 1784 ; il se rendit alors à la Cour de Naples où il écrivit diverses compositions religieuses (Psaumes, Oratorios). Le mariage d'une de ses filles avec un républicain l'ayant fait tomber en disgrâce, il revint à Paris ; quelques mois avant sa mort (1800), un titre de sixième inspecteur fut créé pour lui au Conservatoire. Il eut Monsigny pour successeur. Peu de compositeurs, — surtout parmi les musiciens d'Italie —, méritèrent autant de sympathie par leur désintéressement, leur modestie, leur dédain de toute intrigue, et les épreuves souvent imméritées de leur existence.

A l'époque des *Bouffons*, on avait institué entre la musique française et la musique italienne une comparaison qui péchait par la base, puisqu'on jugeait de la première par de grandes tragédies lyriques et de la seconde par des farces. Les gluckistes et les piccinistes ne furent guère plus raisonnables en bâtissant des théories générales sur quelques cas particuliers.

Pour montrer combien faible était encore le sens critique et quelles libertés on prenait avec les œuvres, nous citerons quelques lignes d'un journal du temps dont le témoignage peut être versé au dossier du vandalisme musical.

« Le jeudi 17, on a donné *Persée*, tragédie de Quinaut, dont la musique est de Lulli. Messieurs les Surintendants ont employé tous leurs soins pour donner à cet opéra *toute la nouveauté*, *toute la fraicheur de la musique moderne*. On a *retranché*, *raccourci*, *ajouté des airs* accompagnés de récitatifs. M. Rebel a montré la plus grande intelligence dans la direction et dans l'exécution de cet ouvrage auquel il présidait. Il a retouché le troisième acte. Le premier et le quatrième l'ont été par M. Dauvergne, le second par M. de Buri.... Ce poème, beaucoup trop long pour notre manière présente, a été arrangé par M. Joliveau, de la façon du monde la plus ingénieuse et la plus agréable. » (*Journal de Musique*, mai 1770.)

Nous terminerons ce chapitre par quelques mots sur la situation toujours précaire de l'Académie royale de musique. Francœur et Rebel en avaient été directeurs pendant trente et un ans, de 1736 à 1767. A cette date, celui qui prit la main était un musicien « arrangeur » de l'école que Castil Blaze devait rendre fâcheusement célèbre : PIERRE MONTAN BERTON. Gluck avait tant de confiance en ses talents, qu'il le chargea de refaire le dénouement de son *Iphigénie en Aulide*, « qui s'exécute encore telle que Berton l'a arrangée » (CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire des musiciens*).

« *Iphigénie en Tauride* a été jouée aujourd'hui à l'Opéra; les paroles sont de MM. Duchet, la musique de Campra et Desmarest. Ce drame si vanté n'a pas eu un succès très marqué. On a beaucoup applaudi aux morceaux de symphonie ajoutés : ils sont d'un nommé Berton, et donnent de grandes espérances de ce jeune homme. » (BACHAUMONT, *Mémoires*, I, 16 novembre 1762.) Beaucoup d'opéras de Lulli furent *arrangés* par le même.

Voici le début du contrat par lequel Berton s'engageait avec son associé JEAN CLAUDE TRIAL (auteur de quatre opéras oubliés) envers la Ville de Paris, à titre fort onéreux et en achetant un privilège qui coûtait fort cher.

« Nous, soussignés, Pierre Montan Berton, maître de musique de l'Académie royale, et Jean-Claude Trial, compositeur et directeur de la musique de S. A. S. Mgr le prince de Conty, nous soumettons par ces présentes de prendre et accepter de MM. les Prévosts des marchands et Échevins de la Ville de Paris l'exercice et administration du privilège de l'Académie royale de musique pour trente années à compter de la prochaine clôture du théâtre, 1er avril 1767, jusques à la clôture du théâtre, dernier mars de l'année 1797, moyennant le prix et somme de 600 000 livres, sçavoir 10 000 livres pendant chacune des dix premières années qui écherront au dernier mars 1777, 20 000 livres pendant chacune des dix années suivantes qui écherront au dernier mars 1787 et 30 000 livres par chacune des dix dernières années...., les dites sommes payables sans aucunes déductions ni retenues, sous aucun prétexte de charges ou impositions établies ou à établir pour quelque cause que ce soit; et seront les dits payements faits par chacune année, de six mois en six mois et par avance, ainsi qu'ils s'y soumettent et s'y obligent. » (*Archives de l'Opéra.*) Les concessionnaires s'engageaient en plus : 1° à payer une pension viagère de 9 000 livres à Rebel et de 4 000 livres à Francœur; 2° à payer, avec « les appointements des acteurs, des préposés, commis et employés, les pensions dues par l'Académie, le quart des pauvres et toutes les autres charges et dépenses de la dite Académie royale de musique telles et ainsi que les dits sieurs Rebel et Francœur en étaient tenus et chargés par les délibérations et arrêts du Conseil »; 3° « à remettre et déposer incontinent après l'acceptation de leurs dites offres et arrêt d'homologation d'icelles, la somme de quatre cent mille livres à la caisse de la Ville, dont les sieurs Prévosts des Marchands et Échevins disposeront ainsi qu'ils aviseront pendant les trente années de concession » (*ibid.*). Un pareil cahier de charges eut cette conséquence artistique : les directeurs « *arrangeaient* » les anciennes pièces du répertoire, ce qui leur permettait d'alimenter leur caisse en s'attribuant des droits d'auteur. En 1769, Berton et Trial s'adjoignirent Dauvergne et Joliveau. En 1776, Berton dirigea seul en ayant pour commanditaire un ancien marchand de soieries, Buffault. En 1778, la direction de l'Opéra fut prise par de Vismes du Volgay.

Promu à une dignité nouvelle par de grands artistes tels que Rameau et Gluck, l'opéra vit naître à ses côtés un genre qu'il prit d'abord sous sa tutelle après l'avoir longtemps combattu, et qui, finalement, devait se confondre avec lui ; ce sera l'objet du prochain chapitre.

## Bibliographie.

Fanny Pelletan († 1876) : Edition critique des deux *Iphigénies*, d'*Alceste, Armide, Orphée, Echo et Narcisse*, avec la collaboration de Saint-Saens, Damcke, Tiersot (1873-1896, Leipzig, Br. et H.). — A. Wotquenne : *Catalogue thématique de l'œuvre de Chr. W. Gluck* (1904). — Leblond : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée par M. le Chevalier Gluck* (1781). — E. Thoinan : *Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et des Piccinistes* (1878). — G. de Charnacé : *Lettres de Gluck et de Weber* (trad. fr. 1870). — Desnoiresterres : *Gluck et Piccini* (1872). — A. Reismann : *W. Gluck, sa vie et ses œuvres* (1882, all.). — K. H. Bitter : *La réforme de l'opéra par Gluck et Wagner* (1884, all.). — Ginguené : *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini* (1800). — Alb. Cametti : *Saggio cronologico delle opere teatrali di N. Piccini* (*Rivista musicale*, de Turin, éd. Bocca, 1903).

# CHAPITRE XLVIII

## L'OPÉRA-COMIQUE ET LES INNOVATIONS LYRIQUES DU XVIII^e SIÈCLE

**L'opéra-comique et ses origines : caractères généraux de la première période. — Le *Devin du village* de J.-J. Rousseau. — Dauvergne, Duni, Philidor. — Monsigny. — Dalayrac. — Grétry et son œuvre. — *Pygmalion*, ou l'opéra sans chanteurs. — Le *Seigneur bienfaisant* de Floquet. — Attraction continue des compositeurs italiens par Paris.**

Avant de suivre plus loin l'évolution de la tragédie lyrique, nous devons revenir un peu sur nos pas pour nous arrêter à trois créations nouvelles qui tiennent dans l'histoire de la musique des places fort inégales : l'opéra-comique, l'opéra sans chanteurs, l'opéra réaliste, et la nouvelle organisation de la chanson.

Le XVIII^e siècle a vu naître un genre qu'on a appelé « éminemment français » moins pour faire honneur à la musique de notre pays que pour lui attribuer un mérite fort modeste : c'est l'**opéra-comique**. Son histoire peut être divisée en trois périodes. La première s'étend de 1710 environ, jusqu'à la *Servante Maitresse* de Pergolèse ou au *Devin du village* de J.-J. Rousseau, deux pièces qui sont des « divertissements » (1752). La seconde s'étend jusqu'au *Joseph* de Méhul (1807). (La troisième irait jusqu'en 1890, date où pour la dernière fois, sauf deux pièces ultérieures, l'opéra-comique montre un de ses caractères essentiels : le mélange du dialogue et du chant.)

Dans la première période, qui est celle de l'enfance, l'opéra-comique est un spectacle très populaire, assez grossier, appartenant à la foire Saint-Laurent et à la foire

Saint-Germain. Il a des formes rudimentaires : au lieu de théâtre, des tréteaux; au lieu de « littérature », des arlequinades et des satires souvent improvisées; au lieu de mélodies originales, des timbres. Il s'attache surtout — et de là vient son nom — à donner une parodie du grand opéra. Toujours en guerre d'épigrammes contre la Comédie-Française et l'Académie de musique, très appliqué à tourner en ridicule les événements et les hommes du jour, parfois réduit au silence à cause de ses hardiesses, toujours menacé, il a une existence précaire qui l'oblige en certains cas à ruser avec l'autorité et à sauver la façade en se dissimulant derrière le jeu des marionnettes. En 1769, — à un moment il est vrai où il était irrité d'un échec personnel comme librettiste, — Voltaire écrivait : « L'opéra-comique n'est autre chose que la foire renforcée. Je sais que ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation; mais je sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle présent n'est presque composé que des excréments du grand siècle de Louis XIV » *(Lettre à Mme de Saint-Julien, 3 mars 1769)*. Voilà de bien gros mots; ils sont certainement injustes.

Le théâtre de la foire, confondu de bonne heure avec l'opéra-comique, nous est connu grâce aux opuscules, d'ailleurs confus, surchargés de menus détails, et peu clairs pour le lecteur pressé, de Lesage et d'Orneval, des frères Parfaict et de Desboulmiers.

Lesage et d'Orneval : *Le Théâtre de la foire*, 1721, 6 vol. in-12, (B. N., Yf. 5 900). Les frères Parfaict : *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, 1743, 2 vol. in-12 (B. N.. Yf. 1987-8). Desboulmiers : *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, 1769, 2 vol. in-12 (B. N., Yf. 1990).

Ce théâtre a sans doute peu de caractères communs avec le « théâtre lyrique », au sens emphatique du mot; mais c'est un des monuments de cet esprit français que le goût des étrangers eux-mêmes, à défaut d'autres raisons, nous obligerait à ne pas négliger.

La foire Saint-Germain s'ouvrait le 3 février et durait deux mois environ. Encadrée par les rues Guisard, du Four, des Boucheries, des Quatre-Vents, de Tournon et des

Aveugles, elle comprenait deux halles longues de 130 pas, larges de 100, formant « le plus grand couvert qui soit au monde ». L'abbé de Saint-Germain en était seigneur et propriétaire; il dut intervenir personnellement dans certains procès où les entrepreneurs étaient ses clients et ses protégés. Dans les halles, étaient aménagés, pour les spectacles, des lieux fermés appelés « loges ». La foire, ouverte dans le jour pour le peuple, était fréquentée la nuit par les gens de qualité. C'était « moins une foire qu'un palais enchanté ». Certaines pièces y furent jouées jusqu'à soixante fois; de là, plusieurs artistes passèrent à l'Opéra. La foire Saint-Laurent, ouverte la veille de la fête du saint, durait habituellement jusqu'au 29 septembre. C'était, entre les faubourgs Saint-Laurent et Saint-Denis, une place de six arpens, avec un « grand Préau » à l'une des extrémités. Le grand nombre des boutiques et des loges y formait un « quartier propre et galant ».

Avant d'arriver à l'opéra-comique (il faut entendre par ce mot un privilège que se disputaient des entrepreneurs et non un théâtre fixe), les forains avaient eu plus d'un démêlé avec le lieutenant de police d'Argenson; c'est en vain qu'un cardinal d'Estrée, en 1707, avait voulu défendre leurs franchises. Se considérant comme les héritiers des comédiens italiens supprimés en 1697, ils avaient osé « représenter des spectacles où il y avait des *dialogues* ». Aussitôt, le privilège des « Comédiens français » s'était dressé devant eux, tout hérissé de sentences de police et d'arrêts prohibitifs du Parlement. Que de ruses ingénieuses, source intarissable de comique, pour lui échapper! On imagina l'usage des « cartons » sur lequel on imprimait en gros caractères et en prose laconique, ce que le jeu des acteurs ne pouvait dire; ces cartons étaient roulés, et chaque acteur en avait dans sa poche autant qu'il était nécessaire pour son rôle. Dans les scènes à deux personnages, pour éviter le dialogue, il arriva qu'un seul parlait; le second interlocuteur s'exprimait par signes, ou bien soufflait sa réplique à l'oreille du premier acteur qui la reproduisait en l'insérant dans son monologue; ou bien encore il se retirait dans la coulisse pour y parler sans être vu, de sorte qu'il n'y avait jamais qu'une personne sur la scène... Quand on voulut chanter,

un second privilège se dressa d'autre part, tout aussi menaçant que le premier : celui de l'Opéra. Il fallut imaginer de nouvelles ruses. A de certains moments, on faisait descendre du cintre un écriteau, sur lequel étaient indiquées les paroles que l'acteur *aurait dû chanter*; l'orchestre jouait l'air, puis quelques compères placés dans la salle entonnaient la chanson et entraînaient bientôt le public, heureux d'avoir un rôle actif et de prendre l'exécution à son compte. On devine qu'en de telles circonstances, la parodie et la satire étaient les tendances du genre. La permission de chanter finit par être accordée ou plutôt vendue, moyennant intrigues et « pots-de-vin », mais toujours au plus offrant, avec de perpétuels changements de bénéficiaire, si bien que tel entrepreneur autorisé aujourd'hui à user des couplets, se voyait obligé le lendemain, à côté d'un concurrent plus heureux, de jouer des pièces « à la muette » ou « par écriteaux ». Cette histoire est d'ailleurs un abrégé de celle de l'Académie de musique, en ce sens que presque tous les entrepreneurs du jeu firent faillite.

C'est avec *Arlequin invisible*, joué en 1713, que Lesage termine la série des pièces « par écriteaux ». *Arlequin Mahomet* et le *Tombeau de Nostradamus*, joués à la Foire Saint-Laurent en 1714, furent des pièces chantées *par les acteurs*. Il est impossible, et d'ailleurs superflu, de dresser une liste chronologique des menus faits qui s'entre-croisent dans cette histoire passablement embrouillée. Nous nous bornerons à marquer quelques dates. Voici le discours au public qui fut prononcé par Saurin, à l'ouverture de l'opéra-comique dans son jeu de Belair, le 25 juillet 1715 :

Messieurs,

Nous avons préparé pour cette Foire plusieurs nouveautés dans le goût de celles qui nous ont paru vous avoir fait plaisir. Vous n'attendez point de nous de ces excellentes comédies, que vous ne trouverez même ailleurs que très rarement : vous scavez que les bornes qu'on a mises à notre Théâtre, ne nous permettent point de vous donner des pièces parfaites; et de là naît l'indulgence que vous avez pour nous. Contens de quelques scènes risibles, vous pardonnez la faiblesse de l'ouvrage, et réservez votre sévère critique pour les spectacles où vous croyez qu'on doit satisfaire votre délicatesse; cependant, Messieurs, j'oserai le dire, quelqu'imparfaites que soient ces sortes de productions, elles ne laissent pas de coûter autant que les Poèmes réguliers, à cause de la gêne où nous réduisent les Vaudevilles. Il est bien difficile de faire ici des choses qui vous piquent, et vous attirent par elles-mêmes; vous ne voulez plus que

nos divertissemens soient en pure perte pour l'esprit : vous voulez des idées neuves, des scènes saillantes; et quoique vous aimiez les Personnages Italiens, vous n'aimez pas qu'ils grimacent en Tabarins grossiers : si des représentations badines vous divertissent, des jeux bas ou trop grossiers vous révoltent; voilà votre goût, Messieurs, c'est à nous de nous y conformer, et c'est aussi ce que nous nous proposons. Si nos talens ne répondent point à l'envie que nous avons de vous plaire, daignez vous prêter à notre zèle, et par bonté laissez-nous croire aujourd'hui que nous ne vous déplaisons pas.

(*Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, tome I).

En 1716, il y a une autre raison sociale pour l'exploitation du privilège : c'est une association entre les sieur et dame de S. Edme et la dame de Baune. L'histoire de cette dernière intrigante ne peut être contée tout au long mais abonde en faits typiques. Nous laissons la parole aux frères Parfaict : « La dame de Baune ne trouvant pas un assez grand avantage [dans le contrat passé avec les Saint-Edme], employa tous les ressorts imaginables pour le faire rompre : mais n'en pouvant venir à bout en justice réglée, puisque cet acte avait été passé sans aucune violence, et qu'elle ne pouvait prétexter ni fraude, ni lésion de sa part, elle fut obligée de recourir à un stratagème, qui fut de proposer aux Syndics de l'Opéra, de prendre leur permission exclusive, de donner pendant la tenuë des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, des spectacles, mêlés de chants, de danses, et de symphonies, sous le nom d'Opéra-Comique, pour le tems et espace de quinze années et deux mois, à commencer du premier janvier 1717 et qui devaient finir le dernier février 1732, sans que cette permission exclusive pût être transportée à personne : le tout moyennant la somme de trente-cinq mille livres par année. Ces conditions étaient trop avantageuses pour n'être pas acceptées avec plaisir par les Syndics de l'Académie Royale de Musique, qui se chargèrent de l'exécution. Et de fait, ils représentèrent au Conseil que les Traités qu'ils avaient fait jusqu'alors, avec les entrepreneurs des spectacles forains, leur étaient onéreux, en ce qu'ils empêchaient les enchères, et conséquemment, ils demandèrent la résiliation de tous ces traités. Cette demande des Syndics de l'Opéra fut écoutée très favorablement en Conseil; ils obtinrent, le 26 novembre 1716, un arrêt, qui leur accordait beaucoup plus qu'ils ne demandaient, et conforme entièrement aux désirs de la dame de Baune. Voici les termes du dispositif qui n'avait d'autre objet que de permettre aux Syndics de l'Opéra d'agir librement :

« *Sa Majesté étant en son Conseil, de l'avis de M. le duc d'Orléans, Régent, a cassé et annullé, casse et annulle toutes les pactions, clauses et conventions, que les Entrepreneurs des Spectacles populaires des Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, peuvent avoir faites de se communiquer ladite permission, qui aura été accordée à l'un d'eux : Veut, Sa Majesté, que celui auquel la concession en pourra être faite, en jouisse, et dispose seul, sans être tenu d'en faire part aux autres, si bon ne lui semble, pour quelque cause,*

*et sous quelque prétexte que ce soit. Comme aussi, Sa Majesté, a cassé et annullé, casse et annulle tous les actes et engagemens passez jusqu'à ce jour entre lesdits Entrepreneurs, leurs dits Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses, Symphonistes et Compositeurs de Danse et de Musique. Permet, Sa Majesté, tant ausdits Entrepreneurs, qu'à leurs dits Gagistes, de se pourvoir par de nouveaux engagemens, ainsi que bon leur semblera.*

« Comme les Syndics de l'Opéra n'avaient obtenu cet arrêt que pour favoriser la dame de Baune, sans s'amuser à chercher de nouveaux Encherisseurs, ils traitèrent avec cette Dame dès le 28 du même mois, aux conditions que j'ai dit ci-devant, et pour la sûreté du payement des trente-cinq mille livres promises pour chaque année, la dame de Baune, séparée de biens de son mari, l'y fit obliger, solidairement avec elle. »

En 1717, la dame de Baune était seule en possession du privilège de l'opéra-comique; en 1718 elle était ruinée.

Le 22 août 1721, le privilège de l'opéra-comique fut donné à la troupe de Dominique qui ouvrit la première représentation par le compliment suivant :

« Messieurs,

« Je ne craindrais point de vous avouer que ce n'est qu'en tremblant que j'ose paraître sur la scène; vos judicieuses censures, votre goût délicat et fin, m'inspirent une juste frayeur : les pièces de la Foire, que l'on traitait autrefois de pures bagatelles, trouvent aujourd'hui des spectateurs difficiles, qui n'accordent leurs applaudissemens qu'aux ouvrages qui ont droit de les mériter; et nous devons cette glorieuse réforme aux auteurs qui veulent bien travailler pour nous. C'est, Messieurs, cette attention pour nos spectacles, qui cause ma crainte : quelques mesures que nous prenions pour vous contenter, le succès est toujours incertain.

*Arbitres souverains du destin d'un auteur,*
*Pour lui votre bon goût s'irrite et s'intéresse,*
*Et quand vous sifflez une pièce,*
*Vos sifflets attaquent l'Auteur.*
*Il est pourtant le moins coupable,*
*Mais il faut se soumettre à vos justes décrets.*
*Je respecte trop vos arrêts;*
*Et quelque malheur qui m'accable,*
*Si vous me condamnez, Spectateur équitable,*
*Je n'en appellerai jamais.*

« Cette harangue, ajoute le mémorialiste, fut suivie d'*Arlequin Defenseur d'Homère*, pièce en un acte et en vaudevilles, mêlée de prose, de M. Fuselier. Cet opéra-comique fut composé à l'occasion de la fameuse querelle agitée pour lors entre Mme Dacier et M. de la Motte, au sujet d'Homère; aussi ne manqua-t-il pas de réussir. »

Lesage, d'Orneval, Fuselier, Dominique, furent les principaux auteurs des livrets. Gilliers, de Lacoste, Aubert, Mouret, Lacroix

sont nommés parmi les musiciens. Parmi les pièces jouées, nous citerons comme paraissant caractéristiques : *La foire galante* (1710), parodie de l'*Europe galante*, opéra-ballet de Campra (1697) ; *Arlequin au Sabat*, 3 actes (1713) ; *Arlequin Thétis*, de la même année, pièce en un acte et « en écriteaux », parodie de l'opéra de *Thétis et Pélée* de Campra (1708) ; *les Pèlerins de Cythère* ou *Les Aventures d'Arlequin à Cythère* (1714) ; *Télémaque* (1715), parodie en 1 acte et « en vaudevilles », entremêlée de prose, de l'opéra de l'abbé Pellegrin ; le *Temple de l'ennui* (1716), avec prologue, parodie du *Temple de la paix* de Lulli (1685) ; *Pierrot furieux* ou *Pierrot Roland* (1717), parodie de Piccini ; en 1726, une parodie de l'*Atys* de Lulli ; en 1729, *Pierrot Tancrède*, autre parodie de Campra (*Tancrède*, 1702) ; en 1730, les *Pèlerins de la Courtille* ; en 1735, *les Amours des Indes*, parodie des *Indes Galantes* de Rameau jouées la même année. La parodie avait pour objet les paroles, le drame et les personnages, beaucoup plus que la partition ; la musique se borna souvent à l'emploi de « vaudevilles », c'est-à-dire de timbres pour les couplets. Supprimé, après bien des vicissitudes, en 1742, l'Opéra-Comique fit alliance, en 1752, avec ses anciens adversaires et se réunit à la comédie italienne. Pour inaugurer cette période nouvelle, on joua *Le miroir magique, opéra-comique en un acte, en vaudevilles*, précédé d'un prologue de circonstance : *Le retour favorable*, dont le livret donne les indications suivantes : « Le théâtre représente le magasin de l'Opéra-Comique en désordre, et composé de tout ce qui forme l'attirail d'un spectacle à machines. L'Opéra-Comique s'avance en se soutenant sur les bras de Pierrot, son confident, et paraît marcher à peine. On lui joue une marche ; les acteurs et les actrices l'environnent en chantant son heureux retour. L'Opéra-Comique, qui a été dépouillé de ses actrices par l'Opéra, et de ses pièces par la Comédie italienne, craint que le public le reçoive mal et réclame son indulgence. » Couplets.

Dans la seconde période, que nous avons déterminée par des limites qui n'ont rien de rigoureux, l'opéra-comique est dégagé de la contrainte équivoque de ses débuts, et s'organise comme un genre régulier grâce à d'excellents maîtres de second ordre.

Malheureusement, il nous est parfois difficile de juger la musique, en dehors des ariettes, en complète connaissance de cause. Les partitions du XVIII[e] siècle ne donnent que les parties vocales, une ou deux parties d'instruments principaux, violons, flûtes ou hautbois, et la basse continue chiffrée ; les parties dites « de remplissage », constituant le corps de l'instrumentation, étaient sous-entendues, ou abandonnées au copiste qui était chargé de combler les lacunes en se conformant aux traditions. C'est sous cette

forme très réduite qu'on retrouve les airs les plus goûtés dans une publication périodique du temps, *La feuille chantante ou le Journal hebdomadaire, composé de Chansons, Vaudevilles, Rondos, Ariettes.... avec un accompagnement de Violon et Basse chiffrée pour le clavecin ou la harpe.* Le violon reproduit est généralement le second; il suit volontiers le chant à la tierce, le premier étant censé jouer à l'unisson de la voix. C'est assez dire que l' « air » seul importait aux auditeurs. Mais quelques musiciens ne se sont pas contentés de cette tâche facile et ont fait une œuvre plus artistique; parfois aussi les parties séparées ont été éditées en même temps que la partition et permettent un jugement d'ensemble. Un autre caractère de cette musique, c'est que les réminiscences, les emprunts, les plagiats même, étaient loin d'avoir la même gravité qu'aujourd'hui. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Blaise ne se fit pas scrupule d'insérer dans son *Isabelle et Gertrude* (1765) un air de basse tiré de *la Rencontre imprévue* de Gluck, en se bornant à le transposer de *sol* en *si* bémol...

Pour plaire à une société qui a plus de tenue qu'à l'époque de la Régence et où l'art de la vie sociale était l'art de sourire, l'opéra-comique se fit aimable, léger, alerte, et n'employa pour ses conquêtes que des armes incapables de blesser. Il prit la comédie telle que la concevaient les successeurs de Molière; il y ajouta les petits vers et les madrigaux, un peu de bouffonnerie italienne, une pointe de fantaisie : sur tout cela il fit courir une musique très pauvre mais agile, sentimentale, qui voulait charmer en passant, non troubler ou étonner. Dans la peinture de l'amour, il s'arrête à la galanterie et au plaisir; de la passion, il n'exprime que les éveils ingénus, les ruses, les petits chagrins, les triomphes naïfs; de la nature, il ne connaît guère que les idylles rustiques et les paysanneries enrubannées. Cherchant le joli, il est en harmonie, — de loin! — avec l'art dont les Robert de Cotte, les Watteau, les Boucher sont, dans un autre domaine, les maîtres supérieurs. Il a aussi pour équivalents, avec les anecdotes et les bons mots de Chamfort, les petits vers de Voltaire, les gravures licencieuses, le goût

qui règne dans le mobilier du temps, tout en formes infléchies et en tons clairs. A la littérature sérieuse il emprunte la sentimentalité, certaines tirades d'un tour déclamatoire (comme l'air *Téméraire, tu n'y penses pas!* dans l'*Isabelle et Gertrude* de Blaise), dont le langage est moral, sensuel, faux d'expression comme un tableau de Greuze. Il cherche volontiers le sous-entendu grivois ou d'ingénuité perverse comme dans cette romance de *Sancho* :

Je vais seulette en mon jardin
Cueillir l'œillet avec la rose :
A mon gré j'en pare mon sein ;
De chaque fleur ma main dispose;
Mais je sens bien,
Ah! je sens bien
Qu'il me manque encor quelque chose...

Il se souvient, à l'occasion, du La Fontaine des *Fables*, et aussi de celui des *Contes*. Tel le *Mazet* de Duni (1761), livret où l'on trouve du Piron, du Gresset, du Parny anticipé, et une jolie ariette sur ces paroles :

Joli minois tente d'abord;
Pour l'obtenir on se démène,
On le poursuit avec transport
Sans épargner ni soin ni peine;
On croit gagner un grand trésor :
On a bien tort!

Ces beaux dehors servent de masques
A des esprits bourrus, fantasques;
Un pauvre époux, au bout du mois,
Lorsque son mal est incurable,
En enrageant se mord les doigts,
Et, de bon cœur, il donne au diable
Joli minois!

Il y a d'ailleurs quelques pièces assaisonnées de plus de sentiment et d'esprit, avec autre chose que la mélodie banale et pimpante des ariettes. La romance *C'est ici que Rose respire* et la chanson *Sans chien et sans houlette...* de *Rose et Colas*, sont bien près d'être de petits chefs-d'œuvre.

Au début de la période artistique du genre, nous trouvons une œuvre à laquelle J.-J. Rousseau remit plusieurs fois la main et qui, en son temps, eut un gros succès.

Le *Devin du village*, qui fut joué à Fontainebleau, devant

la cour, en 1752 et sur la scène de l'Opéra en 1753, est, musicalement, une chétive et pauvre chose qui, pourtant, fit époque : Rousseau voulait, d'après l'opéra-bouffe italien, créer un art simple, fondé sur la *nature*. De là cette aimable esquisse rehaussée d'un peu de couleur mélodique : Colette, se croyant délaissée par son fiancé Colin, consulte le devin du village qui lui conseille, pour éprouver les sentiments du jeune homme, de jouer l'indifférence; la ruse réussit pleinement; un ballet et un chœur de paysans forment le finale. L'Opéra-Comique a repris, en 1912, cette idylle qui est restée pendant soixante-seize ans au répertoire et a été représentée plus de 400 fois. Elle n'a nullement déplu; on en a goûté encore la grâce et la naïveté. Mais il faut se garder de louer Rousseau, en bloc, pour l'ouvrage tel qu'on le fait entendre aujourd'hui. La Bibliothèque de l'Opéra possède trois versions manuscrites, et bien différentes, du *Devin*. On y trouve des parties de cors en *ré*, de flûtes, de hautbois, basson, violon, alto, violoncelle et basse (textes de 1779 et de 1780). Rousseau était bien éloigné de connaître un tel luxe d'écriture; le copiste Lefebvre a réorchestré. Cette idylle sentimentale et naïve eut des imitateurs en France, en Allemagne, en Angleterre : *Annette et Lubin*, avec les musiques successives de Laborde (1762), de Blaise (1762), de Martini (1800); *Rose et Colas* de Monsigny (1764), *The Cunning man* de Burney (Londres, 1766), *Bastien et Bastienne* de Mozart (1768), *Colin et Colette* de Vanderbroeck (Paris, 1789), etc., sont des imitations du *Devin*.

Parmi les premiers fondateurs de l'opéra-comique, autrement féconds que Jean-Jacques, figurent aussi d'Auvergne et Duni. Ant. d'Auvergne, né à Clermont-Ferrand en 1713 (mort à Lyon en 1797), est l'auteur de deux intermèdes : *les Troqueurs* (1753, 1 acte, livret de Badé) et *la Coquette trompée*. Le Napolitain Duni, établi à Paris en 1755, y obtint de vifs succès avec *Ninette à la Cour* ou *le Caprice amoureux* (1755, livret de Favart), *le Peintre amoureux de son modèle* (1757, 2 a., livret d'Anseaume), *la Fille mal gardée* (1758, parodie du 4e acte des *Fêtes de Thalie* de Mouret, livret de Favart et Lourdet de Santerre), *Nina et Lindor* (1758, 2 a., livret de Richelet), l'*Isle des fous* (1770, livret d'Anseaume, Marcouville et Bertin d'Antilly), le *Rendez-vous* (1763, 1 a., livret de Legier), *l'École de la Jeunesse* (1765), *la Fée Urgèle* ou *Ce qui plaît aux dames* (1765) et une dizaine d'autres comédies à ariettes.

A la seconde période, qui est encore celle des débuts, appartient Philidor (né à Dreux en 1726), qui aborda la tragédie lyrique, mais acquit surtout sa renommée par ses opéras-comiques. Il en a écrit une trentaine environ. *Le Bûcheron et les trois Souhaits*, « comédie en un acte mêlée d'ariettes », avec un livret de Guichard et Castet, représentée sur le théâtre de la Comédie italienne le 28 février 1763 et quelques jours après à Versailles devant le roi et la reine, eut un succès particulier; la pièce peut donner une idée à la fois des paysanneries alors à la mode et du talent de l'auteur.

Il s'agit d'un bûcheron qui, en vertu du pouvoir que lui a concédé Mercure, rend muette (second souhait) sa femme acariâtre, et lui rend la parole (dernier souhait) pourvu qu'elle ne s'oppose plus au mariage de sa fille avec Colin. Sur ce sujet innocent, Philidor a écrit des mélodies agréables, expressives, et quelques morceaux d'ensemble remarquables : le quatuor des créanciers, le trio des consultations, le septuor final. L'orchestre est fort simple : les cordes, deux flûtes ou deux hautbois *ad libitum*, deux cors, un basson; mais le musicien sait en tirer parti avec goût et finesse. Les parties séparées parurent en même temps que la partition. Parmi les 30 opéras environ de Philidor, on peut mentionner : *Blaise le Savetier* (1759, livret de Sedaine); *le Maréchal ferrant* (1761, livret de Quétant et Anseaume); *le Sorcier* (1764, livret de Poinsinet); *Tom Jones* (1765; et Londres, 1785, sur un livret de Linley); *Ernelinde, princesse de Norvège* (opéra, 1767); *la Rosière de Salency* (1769, sur un livret de Favart, en collaboration avec Blaise, Monsigny et Van Swieten); *le Dormeur éveillé* (1783). A cette même période appartiennent : Laborde (*Annette et Lubin*, 1762); Blaise (*le Trompeur trompé*, 1754; *Isabelle et Gertrude*, 1759); Bachon (*les Femmes et le secret*, 1767); Rodolphe (*l'Aveugle de Palmyre*, 1767); Dezède, le musicien lyonnais si applaudi à Paris (*les Trois fermiers*, 1777; *Blaise et Babet*, 1783).

Un autre créateur de l'opéra-comique fut l'aimable Monsigny (1729-1817), qui fit jadis les délices et provoqua l'enthousiasme de nos pères. *Rose et Colas* (1764) n'est pas son seul titre de gloire. Il a écrit des pages curieuses dans *la Belle Arsène* (1773), comédie-féerie en 4 actes avec paroles de Favart (d'après un conte de Voltaire, *la Bégueule*), qui fut représentée avec grand succès à Fontainebleau le 6 novembre 1773. Le sujet, souvent traité au théâtre, est la conversion d'une jeune beauté qui

dédaigne tous les prétendants, jusqu'au moment où, dans un palais enchanté, une fée lui donne la vision du mariage d'Alcindor, éveille ainsi sa jalousie, et fait éclater son amour. Au début du 4e acte, la scène représente *un désert affreux, entrecoupé de rochers d'où se précipitent des torrents; dans le fond est une épaisse forêt, avec une cabane de charbonniers.* Monsigny a placé là un orage musical qui, longtemps avant la *Pastorale*, avant même *Iphigénie en Tauride* (1779), est un des prototypes du genre. Le morceau est écrit pour deux petites flûtes chargées de figurer les éclairs, deux bassons, deux cors, et le quatuor à cordes; il est remarquable par sa hardiesse tonale, son allure emportée, ses violentes attaques, ses brusques accalmies peignant tour à tour les rafales et le silence angoissé qui leur succède. Un autre ouvrage de Monsigny eut un énorme succès : *Félix ou l'enfant trouvé* (1777, sur un texte de Sedaine). La scène capitale, bien faite pour les cœurs sensibles du XVIIIe siècle, était celle où Félix sauve la vie à un noble étranger dans lequel il reconnaît ensuite son père. Il y a encore une certaine allure romantique dans *Aline, reine de Golconde*, ballet héroïque (1776) : une paysanne française, mariée à un seigneur volage, est capturée par des corsaires, devient reine de Golconde (dans les Indes), où est envoyé un ambassadeur français qui n'est autre que son mari; devant lui, elle revêt son ancien costume de paysanne et lui fait croire ensuite qu'il a rêvé....

Né près de Saint-Omer, élève des Jésuites, violoniste amateur, Monsigny ne fut pas préparé, dès sa première jeunesse, à la carrière de compositeur, et sentit naître sa vocation assez tard, en entendant *la Servante maîtresse* de Pergolèse (1754). Son éducation musicale était très incomplète. Après avoir été employé à la Chambre des Comptes du clergé, à Paris, et nommé intendant de la maison du duc d'Orléans, il apprit un peu de métier sous la direction d'un Italien, Pietro Gianotti, alors contrebassiste à l'orchestre de l'Opéra, et élève de Rameau. On lui doit d'aimables œuvrettes, telles que *les Aveux indiscrets* (1759), *le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout* (1761), *le Roi et le fermier* (1762), *l'Ile tonante* (1768), *le Déserteur* (1769), *le Faucon* (1772), *le Rendez-vous bien employé* (1774). A la mort de Piccini (7 mai 1800), il fut nommé Inspecteur des études au Conservatoire, mais dut abandonner cette charge en 1802, à cause de l'insuffisance de son savoir technique.

Un musicien très représentatif de certaines tendances du genre est NICOLAS DALAYRAC (né à Muret, en Languedoc, 1753), qui débuta avec *l'Eclipse totale* et *le Corsaire*, et qui, en trente-huit ans, donna 57 opéras. Sa *Nina ou la folle par amour*, comédie en un acte et en prose mêlée d'ariettes (1786, un acte, livret de Marsollier), eut un très vif succès, dû en partie peut-être à la voix et au jeu de Mlle Dugazon dans le rôle principal; elle fut traduite en italien et jouée (avec une nouvelle musique de Paesiello) à Naples, en 1787. Le sujet, d'après le *Mercure*, était emprunté à une nouvelle tirée des *Délassements d'un homme sensible*. Dalayrac a écrit une petite partition touchante, non en compositeur profond, mais en musicien de théâtre qui sait trouver, sans effort, des mélodies expressives et justes, exemptes de recherche et, assez souvent, de vulgarité.

On doit à Dalayrac *Sargines* ou *l'Élève de l'amour* (1788, 4 a., livret de Monvel); *la Soirée orageuse* (1790, 1 a., livret de Radet); *Vert-Vert* (1790, 1 a., livret de Desfontaines); *la Maison isolée* ou *le Vieillard des Vosges* (1797, 2 a., livret de Marsollier); *Alexis ou l'erreur d'un bon père* (1798, 1 a.; *Léon ou le château de Monténéro* (1798, livret de Hoffmann); *Laure ou l'Actrice chez elle* (1799, 1 a., livret de Marsollier); *l'Antichambre ou les Valets maîtres* (1802, 1 a., remanié et repris sous le titre *Picaros et Diego ou la folle soirée*, 1803, livret de Dupaty); *la Jeune prude ou les Femmes entre elles*, 1804, 1 a., livret du même; *Elise-Hortense ou les Souvenirs de l'enfance* (1809, 1 a., livret de Marsollier).

Aucun des compositeurs qui viennent d'être nommés n'égala, dans le même genre, la gloire de GRÉTRY. Il avait toutes les lacunes et toutes les qualités nécessaires pour être un bon compositeur d'opéras-comiques. Il *dédaignait* la symphonie, la jugeant réservée « *à celui qui est doué d'une tournure d'esprit originale, mais qui n'a pas le goût, le tact nécessaires pour bien classer* (*sic*) *des pensées neuves et piquantes en s'astreignant partout à l'expression et à la prosodie de la langue* » (*Essais*, t. I, p. 78). Ses modèles furent Pergolèse et Philidor. Selon lui, la fonction de la musique est de copier « les vrais accents de la parole », sans quoi la composition vocale *n'est qu'une pure symphonie* (*ibid.*, v. p. 142, 244, 348). Nous nous sommes

déjà expliqué sur la valeur de telles idées; elles sont le signe d'une aptitude équivoque à la vraie musique et ne peuvent guère servir qu'à écrire de bons récitatifs. Pour faire de belles œuvres avec une pareille esthétique, il faut que le génie naturel supplée à la technique. Ce fut, dans une large mesure, le cas de Grétry.

Né à Liège (Belgique) en 1742, il fut envoyé à Rome par le chapitre de sa ville natale, en 1759, pour son instruction. Après des études sommaires auprès de Casali, il débuta par un essai sur une petite scène italienne en 1765, *la Vendémiatrice.* Il se rendit ensuite à Genève, où il entendit pour la première fois des opéras-comiques français, visita Voltaire à Ferney, et, en quête d'un livret, vint à Paris (1767) où il se lia utilement avec Suard, l'abbé Arnaud, le comte de Creutz, ambassadeur de Suède. Après la représentation du *Huron* (1768), Grimm écrivait : « M. Grétry est un jeune homme qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef-d'œuvre d'un maître qui élève l'auteur sans contradiction au premier rang.... Son style est purement italien » (*Correspondance litt.*, t. VIII, p. 163). Burney, qui visita Paris en 1770, dit que Grétry était le musicien le plus à la mode, *the most fashionable.* La protection la plus efficace fut donnée à Grétry par Marie-Antoinette. A sa société intime appartinrent d'Alembert, Joseph Vernet, Marmontel, Favart, Sedaine, Delille, Greuze, Ménageot, Vien, l'abbé Lemonnier. Comblé de succès, d'honneurs et de pensions, Grétry entra à l'Institut, fut décoré par Napoléon, *vit sa statue* élevée en 1805 dans le péristyle de l'Opéra-Comique, et eut en 1813 des funérailles solennelles : « ...Depuis le prince de l'Empire jusqu'au plus pauvre artisan, tous connaissaient Grétry, tous savaient par cœur quelques-uns des airs qu'il avait composés » (M^me^ de Bawr, *Notice sur Grétry*).

Grétry a écrit plus de 50 ouvrages de théâtre, dont une Edition monumentale, ordonnée et patronnée par la Chambre belge, dirigée successivement par Gevaert, Radoux, Fétis, Wotquenne, Wouters, avait fait paraître, à la date de 1908, 37 volumes. L'éloge le plus général et le plus solide qu'on puisse faire du compositeur, c'est que plusieurs de ses pièces ont pénétré dans l'esprit populaire. La phrase : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* est tirée du quatuor de *Lucile* (1769, livret de Marmontel), qui fut applaudi comme « l'expression la plus vraie du bonheur domestique » (La Fage). Les paroles et la musique de *Richard Cœur de lion* ont laissé des souvenirs du même genre. La valeur de ces opéras est très inégale. Grétry a caractérisé lui-même la première représentation de son œuvre

de début, *les Mariages Samnites* (3 actes, 1768, livret d'après un conte de Marmontel) : « L'ennui fut si universel, que je voulus fuir dès le premier acte; *un ami me retint* ». Un succès franc fut obtenu par *le Huron* (1768, 2 actes), par *Lucile*, par le *Tableau parlant*, comédie-parade qui mérita à Grétry le titre de « Pergolèse français » (La Harpe), *les Deux avares* (1770, livret de Fenouillot de Falbaire), dont le chœur : « La garde passe, il est minuit », sur rythme de marche, est resté populaire; *Zémire et Azor* (1771), comédie-ballet dédiée à Mme du Barry, où un trio (celui du père et de ses deux filles, dans le tableau magique), fit verser des larmes d'attendrissement, et dont le duo : « Veillons, mes sœurs », au 2e acte, est charmant. La *Rosière de Salency*, pastorale en 4 actes (1773) fut diversement appréciée. *La Faussa magie* (1775) fit écrire à Mlle de Lespinasse : « Jamais on n'a eu plus d'esprit, jamais on n'a mis tant de délicatesse, de finesse et de goût dans la musique.... Il est ravissant de passer deux heures de suite avec des sensations douces, vraies et toujours variées! » Un des morceaux les plus célèbres de la pièce est le duo des vieillards dont l'un se fâche et l'autre se moque : « Quoi! c'est vous qu'elle préfère? ». *Céphale et Procis* (ballet héroïque, 1775), malgré quelques jolies pages comme le duo du 1er acte « Donne-la-moi », et le chœur gracieux du 2e : « Éveillez-vous, charmante Aurore », fut peu apprécié. L'année 1778 fut marquée pour Grétry par un échec (*Matroco*, drame burlesque joué d'abord à Chantilly chez le prince de Condé) et deux succès : *le Jugement de Midas* et *l'Amant jaloux*. La Harpe donnait le prix à ce dernier opuscule « pour l'ensemble le plus parfait et le plus étonnant entre l'auteur et le compositeur ». On en a retenu un morceau, la sérénade chantée dans la coulisse (acte II) par Florival, avec accompagnement de deux violons, deux mandolines et une basse. Parmi les pièces ultérieures qui eurent le plus de succès, on peut citer *Colinette à la Cour ou la double Epreuve* (1782), *la Caravane du Caire*, opéra-ballet en 3 actes (1783), *Panurge* (1785), terminé par un célèbre pas de quatre. *Richard Cœur de lion* (1784) fut très discuté, mais reste aujourd'hui le principal titre de Grétry. L'œuvre est classique, presque

populaire. La scène capitale est une des plus heureuses qui soient au théâtre : tandis que le roi trouvère Richard d'Angleterre, fait prisonnier au retour de la croisade (1193), est enfermé dans le château de Dürenstein, sur le Danube, le ménestrel Blondel de Nesle, arrivé là providentiellement, veut communiquer avec lui et le sauver; pour cela, il fait entendre sa voix sur l'air : *Une fièvre brûlante...* que Richard composa jadis, et que le captif royal reprend à son tour, du fond de son cachot. Excellente scène, où le chant n'est plus un ornement, mais fait corps avec le drame et devient action!

En somme, Grétry, « musicien de la nature », sut trouver le chemin qui mène au cœur du public et à la gloire. De plus grands musiciens que lui ne connurent pas toujours un pareil bonheur!

Parmi les genres très variés que cultiva le XVIIIe siècle, il en est un qui fut une création nouvelle et hardie : le **mélodrame**, représenté par *Pygmalion* de J.-J. Rousseau.

C'est le seul ouvrage à retenir, parmi tous ceux que Rousseau (1712-1778) écrivit sur la musique. Ses autres opuscules sont, pour la critique et l'esthétique : la *Dissertation sur la musique moderne* (1743), la *Lettre à M. Grimm* au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale (1752), la *Lettre sur la musique française* (1753); la *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre* (1763); la rédaction des articles sur la musique dans l'Encyclopédie; le *Dictionnaire de musique* (1767). Pour la composition : l'opéra-ballet des *Muses galantes* (1747, non imprimé); *le Devin du village. Six nouveaux airs pour le Devin*, les Fragments de *Daphnis et Chloé*, et le recueil de romances *Les consolations des misères de ma vie*, furent publiés après sa mort (1780 et 1781). Rousseau fut un chaud (et injuste) partisan des Italiens : « Je n'examine point, dit-il dans sa *Lettre à M. Grimm*, si le genre bouffe existe réellement dans la musique française; ce que je sais très bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffe italien. *Une oie grasse ne vole pas comme une hirondelle.* » Il était persuadé que la langue française, « destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique » ! De là son *Pygmalion.*

Rousseau débordait de lyrisme, mais manquait de savoir technique pour s'exprimer sur le papier à portées. La nature lui avait donné le caractère de Beethoven, la tendresse de Schubert, le sens poétique de Schumann, la fougue passionnée de Berlioz : elle lui avait refusé cette possession

de soi et cette adresse de main qui sont indispensables à un artiste. Jamais il ne put apprendre la grammaire musicale. Plus d'une fois, il s'était pris la tête à deux mains pour lire « ces obscurs traités de Rameau dont sa mémoire refusait de se charger ». Il voyait trouble, et s'épuisait en recommencements stériles. La vivacité de ses sentiments l'empêchait d'analyser et de comprendre. Il a dit, dans ses *Confessions*, de la comtesse d'Houdetot : « Je l'aimais trop pour vouloir la posséder ». Il eût pu dire la même chose de la Musique. Il était toujours sous son arbre de Vincennes, ébloui de mille visions intérieures, prisonnier d'une sensibilité tyrannique, incapable de libérer son cœur. Il se crut vertueux parce qu'il avait l'émotion de la vertu ; il se crut musicien parce qu'il avait l'émotion de la musique. Il nous a laissé quelques « romances » d'où son âme est absente. Il ne put même pas être un bon copiste. On le raillait pour ses perpétuelles distractions et ses erreurs. La Bibliothèque Nationale possède des ariettes de DAVAUX et GIBERT, avec accompagnement de clavecin, violons et basse, copiées par lui (*Inv. Rés.* $V^{7}_{m}$ 538) : c'est un travail assez propre d'écolier qui s'applique et peine avec lourdeur. Le manuscrit du *Devin* (*ibid.* $V_{m}^{2}$ 456, dix-sept feuillets in-4°) a le même aspect. De tels hommes, s'ils ne composent pas de chefs-d'œuvre, ont parfois des idées originales. Dans ses *Réflexions sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck*, Rousseau explique ainsi la réforme qu'il entreprit avec *Pygmalion* :

« ... J'ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale.... En employant cette méthode, on réunirait le double avantage de soulager l'acteur par de fréquents repos et d'offrir au spectateur français l'espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue. » — Dans le *Dictionnaire de musique*, au mot *Récitatif obligé*, les avantages de ce compromis sont ainsi indiqués : « L'effet produit par cette combinaison est ce qu'il y a de plus énergique dans la musique moderne. L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences *durant lesquelles l'orchestre parle pour lui* ; et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre. »

*Pygmalion* n'est qu'une esquisse, un bref et brûlant monologue avec quelques beaux traits. Dès que Galathée, la statue aimée par le sculpteur, s'anime, elle porte les mains sur son corps et dit, en se touchant : « Moi !... » Elle fait ensuite quelques pas dans l'atelier de l'artiste qui « suit ses mouvements, l'écoute, l'observe avec une avide attention, et peut à peine respirer ». Elle prend un objet sur la table, et dit : « Ce n'est plus moi ! » Elle met enfin la main sur le cœur de son amant qui l'enlace et reprend : « C'est encore moi ! » Le texte fut publié pour la première fois par le *Mercure de France* (janvier 1771, p. 200-209), d'où il a été extrait pour l'édition princeps (Genève, même année). Une autre édition très importante est celle qu'a réimprimée M. Becker sous ce titre : *Pygmalion, d'après l'édition rarissime de Kurzböck, Vienne, 1772* (Genève, 1878). La page y est divisée en 3 colonnes : la 1re contient les paroles et toutes les indications relatives à la musique ; la 2e, la mention du genre de musique dont le jeu de l'acteur devra être accompagné ; la 3e, la durée de chaque fragment symphonique. Les Archives de la Comédie-Française possèdent un exemplaire d'une édition de 1796 dont tous les passages où la musique doit intervenir sont marqués d'un *M* tracé à la main. Il y a aussi une édition italienne publiée à Venise en 1773 (B. N. Yth 518.169). De la partie musicale, il y a deux copies manuscrites : l'une, aux Archives de la Comédie-Française, dans l'unique volume — le VIIe — échappé au pillage d'une ancienne collection portant sur la couverture les mots *Théâtre français* et contenant la « musique de scène » composée pour un grand nombre de comédies aujourd'hui oubliées ; l'autre est à la Bibliothèque Nationale ($V_m^2$ 475, Inventaire) et comprend les parties séparées en sept cahiers : 1er et 2e violons, alto, basson et basse, hautbois, 1er et 2e cors. Cette musique n'est pas de Rousseau, mais d'un négociant de Lyon (Rousseau était dans cette ville en mai 1770), grand amateur de musique, Horace Coignet. Jouée d'abord à Lyon (juin 1770), avec l'acteur Larive et la Raucourt, chez Mme de Brione, la pièce fut ensuite applaudie à Paris, chez M. de la Verpillière, Prévôt des marchands, à la Comédie-Française, en Italie, en Allemagne. Les journaux du temps furent unanimes à proclamer son plein succès. (V. le *Journal de politique et de littérature*, n° 31, 5 nov. 1775 ; la *Correspondance littéraire*, t. XI, p. 139 ; les *Costumes des grands théâtres de Paris*, t. II, n° XXVIII. etc.) *Pygmalion* fut joué jusqu'au Directoire et même sous l'Empire.

Gœthe a loué en *Pygmalion* « un opuscule digne de fixer l'attention et de faire époque ». Un témoignage tout aussi important est celui du jeune Mozart qui, en parlant du genre créé par Rousseau et continué en Allemagne par Benda, auteur des deux mélodrames *Médée* et *Ariane à Naxos*, écrivait de Mannheim à son père, le 2 novembre 1772 : « Voulez-vous mon opinion? Dans l'opéra, il

faudrait traiter la plupart des récitatifs de cette façon. » Dans une autre lettre (30 décembre 1778), Mozart parle avec enthousiasme de cette forme de composition. Il l'a appelée l'*opéra sans chanteurs*. La musique de Coignet était pauvre et médiocre; mais une suite brillante peut être rattachée à la création de Rousseau : les mélodrames de Benda, *Sémiramis* et *Zaïde* de Mozart, la scène de la prison dans le *Fidelio* de Beethoven, le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, le *Manfred* de Schumann, le *Struensée* de Meyerbeer, le *Peer Gynt* d'Edw. Grieg, l'*Arlésienne* de G. Bizet... (une liste des compositeurs ayant cultivé le mélodrame est donnée dans le livre de Michel Schletterer, *Zur Geschichte der dramatischen Musik und Poesie in Deutschland*, I, 1863, p. 225).

Une autre particularité à signaler est l'**opéra réaliste**, c'est-à-dire le drame lyrique avec des personnages qui ne sont empruntés ni à l'histoire héroïque, ni à la légende ou à la féerie, mais à la vie réelle. Tel est le *Seigneur bienfaisant de* Floquet (1780), trois actes enrichis d'un 4e (*La fête du château*) en 1781, et d'un 5e (*Le retour du seigneur dans ses terres*) en 1782. L'auteur du livret, Rochon de Chabannes, s'exprime ainsi dans un *Avertissement* :

Ce genre n'est pas nouveau; il a paru plusieurs fois sur la scène lyrique, et toujours avec succès. Regnard et Campra firent le *Carnaval de Venise*; Delafont et Mouret, *les Fêtes de Thalie*; l'auteur du *Glorieux* a donné *Ragonde* à l'Opéra, et Rousseau le *Devin du Village*. Enhardi par des autorités aussi respectables, j'ai laissé la fable et la féerie, avec lesquelles on a fait presque tous les opéras-ballets, pour passer sur la scène du monde, et offrir aux spectateurs quelques tableaux de la vie humaine, parlant au cœur, sans négliger de frapper les yeux. C'est dans cet esprit que j'ai composé cette bagatelle.

« Nous n'avions cependant encore que la Pastorale et la Comédie dans le genre que j'ai adopté; j'y ai ajouté le Drame, ce genre si naturel, si intéressant, qui ne nous occupe que des peines et des malheurs de nos semblables.

« On doit donc s'attendre à retrouver dans ce petit poème tout ce qui appartient au genre que j'ai traité. Je n'ai pas même oublié le Vaudeville, cet enfant né de la gaieté française. J'en ai mis deux dans les Divertissements, à l'imitation encore de Rousseau, et j'ai prié M. Floquet de les faire aisés et chantants, parce que ce sont des Vaudevilles.

« ... J'ai mis la scène en Béarn et du temps de Henri IV, parce

que le costume de ce siècle m'a paru plus théâtral que le nôtre. Je n'y voyais d'ailleurs aucune difficulté. Un acte de bienfaisance est de tous temps; et qui ne se croit aujourd'hui transporté au règne de Henri IV? »

Le *Seigneur bienfaisant* a une tout autre ampleur musicale que le *Devin*. C'est un opéra de 275 p. de partition (Bibl. de l'Opéra, 281-B), avec un orchestre composé de cor, ottavino (petite flûte), hautbois, quatuor à cordes et timbales. D'Auberval, Noverre et Gardel l'aîné collaborèrent au ballet, dont les airs sont fort agréables. Avec ses 3 actes primitifs du *Pressoir*, des *Fêtes de l'automne*, de l'*Incendie et du bal*, l'œuvre eut un succès très honorable et mérité, — qui s'arrêta, bien entendu, à l'époque révolutionnaire. En 1793, on n'admettait pas qu'il y eût un Seigneur bienfaisant.

En les situant dans un état particulier des mœurs musicales et en indiquant diverses tendances dont quelques-unes auront un brillant avenir, nous avons caractérisé les deux principales formes du drame lyrique au XVIIIe siècle : la première développe l'œuvre lulliste et commence à l'affranchir de l'esprit de cour en la rapprochant d'une vérité toute conventionnelle; la seconde est une alliance de l'orchestre et de l'ariette avec le dialogue de la comédie. Toutes deux ont des rapports nécessaires et constants avec un genre plus modeste sans lequel elles n'existeraient pas : celui de la Chanson. Après l'Opéra et l'Opéra-Comique, notre exposé peut faire paraître ici la Chanson; elle est, dans l'histoire, comme un page à la suite d'un souverain et d'un prince. Ceci soit dit pour introduire un peu d'ordre dans des faits qui sont connexes et assez emmêlés !

## Bibliographie.

Nous avons indiqué, au cours de ce chapitre, les sources de l'histoire de l'opéra-comique (période des origines) : ouvrages de LESAGE et d'ORNEVAL, des frères PARFAICT, et de DESBOULMIERS. — *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos* de J.-J. Rousseau, sont à la B. N. (in-f°, 1781, Paris, chez la Chevardière, rue du Roule, et chez Esprit, libraire au palais royal). Parmi les souscripteurs de la publication : la Reine, Mme la Comtesse d'Artois, belle-sœur du Roi, Mme la duchesse de Chartres, la duchesse de Bourbon, la princesse de Lamballe (suit une longue liste de noms aristocratiques). — Sur *Pygmalion*, voir la lettre de J.-J. Rousseau insérée au tome I des Œuvres, p. 362 de l'édition de 1852, et le « 3e *Dialogue* » du même. — Sur Coignet, auteur de la musique de *Pygmalion*, voir l'*Annuaire nécrologique*, etc., rédigé par Mahul (Paris, 1830, année 1821, p. 122), qui cite une notice sur Coignet parue dans la *Gazette Universelle*

de Lyon du 26 octobre 1821. — Cf. *Jean-Jacques Rousseau als Musiker* d'Albert Jansen (1 vol. in-8° de 482 pages, Berlin, G. Reimer, 1884; le 4e livre est consacré, p. 188-321, à la polémique de Rousseau contre la musique française et contient un chapitre sur *Pygmalion*). — Edgar Istel : *J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyr. Szene Pygmalion* (1901) et *Die Entstehung des deutschen Melodramas* (1906). — Hodermann : *Georg Benda* (1895); Brückner : *Georg Benda und das deutsche Singspiel* (dans les *Sammelbände der Int. Musikges*, 1904). — Quelques autres ouvrages modernes : N. d'Arienzo : *Le origini dell' opera comica* (*Rivista mus.* de Turin, 1899). — A. Soubies : *Histoire de l'Opéra-Comique* (1840-87, 2 vol.). — P. J. Lardin : *Philidor peint par lui-même* (1847). — Sur Monsigny : notices biographiques par Quatremère de Quincy (1818), Alexandre (1819), Hédouin (1820). — Sur Grétry : Edit. nationale des *Œuvres* (37 vol. parus en 1908), subventionnée et patronnée par le gouvernement belge, avec le concours de Gevaert, Radoux, Fétis, Wotquenne, Wouters (exempl. à la B. Nat. de Paris); des notices biographiques sur G. ont été écrites par A. J. Grétry, neveu du compositeur (1815); F. van Hulst (1842); de Saegher (1869); Ed. Grégoire (1883); M. Brenet (1884); H. de Curzon (1907).

# CHAPITRE XLIX

## LES BRUNETTES ET LES CHANSONS

De la prétendue inaptitude du Français au « lyrisme »; ce qu'il faut entendre par ce mot. — Les brunettes et les airs tendres. — La chanson bachique inspirée de la philosophie d'Horace. — Un précieux recueil de chansons par Laborde. — Les chansons et les gravures du XVIIIe siècle. — Autres répertoires lyriques. — Le Caveau; ses fondateurs; ses vicissitudes; sociétés similaires. — Opinion des chansonniers sur la musique savante de leur temps (1796); un compliment à Grétry. — Béranger.

Les brunettes et les chansons représentent la source d'art galant, malicieux et léger d'où est sorti l'opéra-comique. Les ignorer serait, pour le moraliste, se condamner à une connaissance très incomplète du XVIIIe siècle. On a dit que les Français n'avaient pas l'esprit « lyrique » : jugement aussi exact que celui-ci, réfuté depuis longtemps : « les Français n'ont pas la tête épique! » Si par *lyrisme* on entend l'usage de ces mots rutilants et empanachés qu'Aristophane reprochait à Eschyle de mettre en bataille, et la grande strophe aux périodes pompeuses, et ce galimatias à toutes voiles, recherché par Ronsard, où le clair génie de nos classiques voyait « une manière de folie », il est très vrai que les Français sont peu lyriques; mais si l'on tire la définition du genre, non de faits particuliers ou d'un concept d'école, mais de l'histoire générale et de l'observation, et si, comme il convient, on entend tout simplement par lyrisme *la poésie chantée*, celle où s'expriment avec grâce ou enthousiasme, avec malice ou galanterie — sans qu'un beau désordre y soit nécessaire, — les sentiments universels de l'humaine

nature, on peut affirmer que le lyrisme français a été exceptionnellement riche, plus influent encore, dans toute l'Europe, que le lyrisme italien, et prépondérant jusqu'au jour où les Allemands ont eu leurs grands compositeurs de *Lieder*.

A ceux qui niaient l'aptitude française à l'épopée, il a été facile de répondre en montrant l'énorme trésor de chansons de geste qu'a possédé le moyen âge. Il n'y a pas d'autre méthode à suivre quand il s'agit du lyrisme. Aussi n'avons-nous pas craint d'accumuler des faits précis. En parlant des troubadours et des trouvères, nous avons reproduit *in extenso* la liste des poètes-musiciens dont les œuvres sont contenues dans les manuscrits qu'il nous a été possible de dépouiller; et nous n'avons pas épuisé la matière! Arrivé à l'époque de la Renaissance, nous avons multiplié jusqu'à la satiété, sans d'autre embarras que celui du choix, les exemples de lyrisme français et *alla francese* en dehors du théâtre, en dehors de l'Eglise, en France et hors de France. Notre *Chanson* du XVI^e^ siècle est un monument lyrique aussi important que les « odes » pindariques (appelées d'ailleurs *idylles* par le grammairien qui nous les a conservées), mais avec une remarquable interversion de rapports dans les éléments constitutifs du genre : l'ode pindarique a un langage verbal très savant avec une musique très simple; la chanson française, écrite à 4, à 5, à 6, a 8 parties, eut au contraire une écriture musicale savante, avec un langage verbal fort simple : et on peut dire que ceci compense cela, c'est-à-dire que le luxe de la polyphonie et du contrepoint est justement l'équivalent (toute appréciation esthétique étant réservée) de la grandiloquence littéraire qui caractérise l'ode antique.

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la chanson reste une plante très vivace, mais transformée parce qu'elle n'est plus soumise aux mêmes procédés de culture. Jusqu'à la fin de la première partie de la Renaissance, elle avait été, avec la composition d'église, le principal objet auquel les grands musiciens consacraient leur science et leur talent. Mais, dans la période suivante, elle passe musicalement à un rang inférieur par suite d'un déplacement de l'art attiré par des genres nouveaux.

Tandis que l'opéra, la sonate, la « symphonie » prenaient leur essor, la chanson replia ses ailes, s'éloigna de plus en plus du contrepoint pour se rapprocher de la monodie et des arrangements pour exécution instrumentale : elle devint la *chanson à boire*, la *brunette*, le *vaudeville* grivois, pièces licencieuses, galanteries piquantes, pastorales d'une sentimentalité factice, badinages charmants, d'un intérêt artistique souvent médiocre, mais sans lesquels une caractéristique de l'ancien régime serait insuffisante.

Un recueil de 1703, *Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser, recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard*, etc. (B. N. Vm [7] 558), est précédé d'un avertissement qui débute ainsi : « Il y a peu de Recueils qui doivent ètre reçûs plus agréablement que celuy-ci, si l'on en juge par l'empressement avec lequel il est attendu du public. Les airs dont il est composé sont appellés *Brunettes* par rapport à celui qui commence : *Le beau berger Tircis*, et qui finit par ces paroles : *Hélas! Brunette mes amours*, etc. Une preuve de la bonté de ces airs, c'est que, malgré leur ancienneté, on ne laisse pas de les apprendre et de les chanter encore tous les jours; ceux même qui possèdent la musique dans toute son étendue, se font un plaisir d'y goûter ce caractère tendre, aisé, naturel, qui flatte toujours sans lasser jamais, et qui va beaucoup plus au cœur qu'à l'esprit. » Il y a dans ce petit volume 56 airs simples avec la basse continue (et chiffrée), 4 duos (*id.*), 2 duos sans basse, 16 trios, 24 doubles, 208 « seconds couplets », en tout 310 pièces, rangées suivant un ordre déterminé par les « suites » de tons (*sol*, *ut*, *la*, *fa*, *ré*). Le volume se termine par 12 « chansons à danser en rond » sans basse ni doubles : *Ah! mon beau laboureur*, *A l'ombre d'un Chêne*, *Dedans une plaine*, *En m'en allant au bois*, *En revenant de Saint-Denis*, *Hélas! Pourquoi s'endormait-elle? Le teint de son visage*, *Ma fille, veux-tu un bouquet*, *Mon père m'a marié*, *Mon père me veut marier*, *Mon soin le plus pressant*, *Viens, ma bergère*, chaque chanson avec des couplets. Ce recueil érotique et pastoral, auquel la basse chiffrée et les variations donnent un caractère supérieur

aux chansons populaires, s'efforçait, par le choix des pièces, de concilier la licence et les bienséances, la gaudriole et le bon goût. Il était dédié à S. A. S. la princesse de Conty. Il fut suivi de deux autres recueils similaires en 1704 et 1711 : le premier contient 101 airs différents, 176 « seconds couplets » et 11 « chansons à danser »; le second, 105 airs, 154 seconds couplets, 12 chansons à danser, plus un « pot-pourri »; ensemble, 560 numéros.

La *chanson à boire* est un legs du XVII^e^ siècle au XVIII^e^ (voir, notamment, les « Recueils d'airs » de Sébastien Brossard, publiés de 1691 à 1698, chez Chr. Ballard, B. N. Vm⁷ 511 et Vm, 303, Réserve). — Pour les Brunettes, plusieurs ont été rééditées par Weckerlin et M. Julien Tiersot (cf. les *Chansons mondaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles français*, collection récente constituée par MM. Henry Expert et Émile Desportes). Il y a quelques recueils mixtes. Cf. *Tendresses bachiques ou Duos et trios mêlés de petits airs tendres et à boire, des meilleurs auteurs* (Ballard, 1712-1718, 2 vol. in-12); *Airs de brunettes mis à deux dessus sans basse et Noëls dans le même genre* (Boivin, 1722, in-f°), *Duos choisis de brunettes, de menuets et d'autres airs, mêlez de musettes et de sonates, propres pour la flûte et le hautbois* (Ballard, 1728 et 1730, 2 vol. in-4° oblong); *Recueil de Pièces, petits Airs, Brunettes, Menuets, etc., avec des doubles et variations, accommodé pour flûtes traversières, violons, pardessus de viole*, etc. (Paris, Boivin, 1740, 2 vol. obl.); les *Brunetes anciennes et modernes*, de Montéclair (Boivin, s. d.). Vers 1760, un recueil fut publié à Paris (Le Menu, s. d. in-f°) avec ce titre : *Cinquième Recueil de duos à voix égales, Romances, Brunettes, Ariettes françaises et italiennes, et une cantate de Giov. Battista Pergolèse.* Dans la 3^e^ édition de ses *Principes d'accompagnement du clavecin* (1777), Dandrieu reproduit 18 brunettes en s'autorisant du « goût du public pour ces petits airs auxquels la naïveté et la délicatesse tiennent lieu des grâces de la nouveauté ». (Cf. l'étude sur les *Brunettes* publiée par M. Paul-Marie Masson dans les *Sammelb. d. Int. Mus. Ges.* année XII, cahier 3, p. 347-369.)

*La clef des chansonniers ou recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus, notez et recueillis pour la première fois par J. B. Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique et Noteur de la Chapelle de Sa Majesté, au Mont-Parnasse, à Paris, rue Saint-Jean-de-Beauvais*, 1727 (2 vol. in-12; B. N., Vm⁷ 599), contient un peu plus de 300 chansons. Les airs tantôt empruntés à des publications antérieures, tantôt inédits, ont une allure populaire. Ballard dit dans l'Avertissement : « L'idée de ce recueil

n'est pas de donner des airs tout à fait inconnus; leur nom suppose le contraire, puisque *le Vaudeville ne s'entend que des airs répandus dans le public.* » La notation est médiocrement correcte; les syllabes ne sont pas toujours placées sous les notes qui leur conviennent. Les paroles des couplets expriment des idées assez vulgaires; c'est la philosophie d'Horace, reprise un ton plus bas, le plus souvent à l'estaminet. Le thème habituel, c'est l'éloge du vin et la supériorité de Bacchus sur les autres plaisirs, comme dans ce couplet burlesque :

Voulez-vous plaire aux Dames,
*Blande loquimini;*
Ne leur faites nuls blâmes,
*Sed adulamini;*
Pour réjouir leurs âmes,
*Chantez lætamini;*
Puis, pour guérir leurs flammes,
Tôt, *Decampamini!*

Certains traits rappellent bien les vers connus du poète latin :

Il faut, quoiqu'on en veuille dire,
Ne désirer que ce qu'on a
Pour avoir tout ce qu'on désire,

ou encore (t. II) :

Quand on a passé l'onde noire,
Adieu le bon vin, nos amours;
Dépêchons-nous, dépêchons-nous de boire :
On ne boit pas toujours!

Nous arrivons à un des plus élégants monuments du genre, avec le *Choix des chansons mises en musique par M. de Laborde, premier valet de chambre ordinaire du Roi, gouverneur du Louvre, orné d'estampes en taille douce par J. M. Moreau, dédiées à M^me la Dauphine* (Marie-Antoinette), *A Paris, chez de Lormel, imprimeur de l'Académie royale de musique*, rue du *Foin-Saint-Jacques*, 1773. L'ouvrage comprend 4 vol. gr. in-8°, texte et musique gravés par Moria et M^lle Vendôme; c'est, pour un bibliophile, un des plus beaux livres du XVIII^e siècle. Familier de Louis XV et de la Du Barry, Delaborde y a mis, grâce à la réunion de divers arts, grâce à l'élégance et au luxe de l'exécution,

l'aimable cachet du « xviii[e] siècle » au sens où les artistes prennent ce mot. (Moreau n'a collaboré qu'au premier volume ; l'illustration des trois autres fut confiée aux peintres Le Bouteux, Le Barbier et Saint-Quentin, et, pour la gravure, à Née et Masquelier). Un exemplaire (unique) sur vélin est au musée de Chantilly. Une réédition en a été donnée à Rouen, en 1881 (B. N., Vm [7] 501). Au point de vue purement musical, la composition étonne assez souvent, soit par la tessiture de la mélodie qui, dès les premières pièces, monte jusqu'au *si* au-dessus de la portée, soit par les basses mal placées, les négligences et les « fautes » de l'accompagnement ; mais ce serait lui faire tort que de la juger à part, détachée de l'ensemble dont elle fait partie, et qui est d'un agrément raffiné. Quelques vers en indiqueront l'esprit :

**Comment Colin scait-il donc que je l'aime?**
**J'ai si bien l'air de le haïr!**
**Est-ce mon cœur qui s'est trahi lui-même?**
**Est-ce l'Amour qui m'a voulu trahir?**
**Avec lui timide et farouche,**
**J'ai du plaisir, mais je sais le cacher;**
**Je rougis sitôt qu'il me touche,**
**Et lui défends de me toucher.**
**Dans mes yeux il aurait pu lire,**
**Mais devant lui j'ai soin de les baisser;**
**Je retiens jusqu'à mon sourire...**

Pour exprimer en musique cette timidité passionnée, cet amour virginal et rougissant, ce sourire qui se retient, il y a un compositeur unique : c'est R. Schumann. Mais nous en sommes encore loin ! De Laborde ne connaît que la « romance » un peu poncive et banale ; il est bien de son temps, ici comme dans les autres chansons, lyriques ou narratives, aux titres piquants : La *Dormeuse*, le *Ruisseau*, la *Toilette*, la *Sérénade*, l'*Heureuse nuit*, le *Droit de péage*, l'*Amant timide*, les *Quatre Coins*, l'*Enlèvement*, le *Pot au lait*, l'*Amour frère-quêteur*, la *Promenade du matin*, les *Regrets de David sur la mort de Betsabée*, la *Déclaration ingénieuse*, la *Vengeance impossible*, la *Défense inutile*, le *Soupçon injuste*, les *Vendanges de Cythère*, l'*Heureux maladroit*, la *Raison déraisonnable*, *la Bagatelle*, etc., etc... Les 4 volumes contiennent 167 pièces. « Genre *faux* ! »

dira-t-on ; sans doute : mais si on excluait du domaine de l'art et de l'histoire tout ce qui est « faux » au regard du philosophe et de certains esthéticiens, que de sacrifices seraient nécessaires ! Que resterait-il de la lyrique grecque, de la lyrique latine, de celle des troubadours et des trouvères, de celle de la Pléiade? Ne faudrait-il pas rejeter l'immense répertoire de la chanson du XVI[e] siècle et celui de l'opéra sauf quelques pages de Monteverde, de Rameau et de Gluck? Rossini lui-même ne devrait-il pas être rayé d'une histoire de la musique?... Il y a certainement un goût « faux » et un goût délicat qui sait associer l'expression de la beauté au sentiment de la nature et à l'observation ; mais il ne faut pas se hâter de dire que le second est absent des œuvres dont nous parlons ; ce serait juger une époque d'après l'esthétique d'une autre époque et rendre impossible une notion exacte du XVIII[e] siècle.

La plupart des sujets représentés par les titres de ces chansons ont été traités par les peintres et les graveurs du temps. La *Dormeuse* figure dans l'œuvre gravée de Boucher; sur la *Toilette*, il y a de nombreuses gravures d'après Watteau, Saint-Aubin, Baudoin, Freudeberg, Jollain, Mellet; le *Pot au lait* est un sujet que traitèrent Greuze et Fragonard. Petits vers, chansons, tableaux, estampes, sont les divers langages où s'exprime la mentalité du temps.

D'autres sources doivent être signalées dans l'histoire de la chanson.

Le répertoire dont nous avons déjà parlé dans le précédent chapitre, *Théâtre de la foire, ou l'opéra-comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*... par MM. Lesage et d'Orneval, à Paris, chez Etienne Gaveau, M.DCCXXI, 6 vol. in-12 (B. N., f. 5900), donne en appendice, pour chaque volume, un assez grand nombre d'airs dont voici quelques *incipit* pour les paroles :

*Quand je tiens de ce jus d'octobre*, *Tes beaux yeux, ma Nicole*, *Un inconnu pour vos charmes soupire*, *Réveillez-vous, belle endormie*, *Bannissons d'ici l'humeur noire*, *Comme un Coucou que l'Amour presse*, *Quand le péril est agréable*, *Tu croyais, en aimant Colette*, *Je reviendrai demain au soir*, *Je ne suis né ni roi ni prince*, *Ne m'entendez-vous pas*, *Du cap de Bonne Espérance*, *Qu'on apporte bouteille!* *Les filles de Nanterre*, *J'offre ici mon savoir-faire*, *Quand je quitterai ma*

*Climène, Si dans le mal qui me possède, Quand la bergère vient des champs, Je ne veux pas troubler votre ignorance, Belle brune, Vous qui vous moquez par vos ris, Pour passer doucement la vie, Va-t'en voir s'ils viennent, Jean, Monsieur Lapalisse est mort, Tout le long de la rivière, Je veux boire à ma Lisette, Je me ris de qui fait le brave, D'une main je tiens mon pot, La jeune abbesse de ce lieu, Un sot qui veut faire l'habile, Vous êtes jeune et belle, Sans dessus dessous, Sans devant derrière, Jean Gille, Gille joli Jean, Nanette, dormez-vous? Elle est morte, la vache à Panier, Charmante Gabrielle, Un soir après Roquille, L'autre jour, au bord d'une fontaine, Si l'Roy me voulait donner, Comme l'hirondelle au printemps, Les filles de Montpellier* (tomes I et II); *Une et un font deux, Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre? Vous voulez, belle Silvie, Embarquez-vous, Mesdames, L'amour est pour le bel âge, Madame Thomas épouse Lucas* (tome III); *Qui veut se mettre en ménage, Allons badiner sur l'herbette, Un Crésus, jadis domestique. Ziste, zeste, point de chagrin! Il était trois filles, Ma fille, veux-tu un mari? L'autre jour; dessous un ormeau, De Paris jusqu'au Mississipi, Qu'un mari soit poulmonique, Bouchez, Naïadez, vos fontaines, etc...* (tome VI).

La plupart des airs sont reproduits à la fin de chaque volume, et servaient de timbre.

Du *Journal de Musique historique, théorique, pratique, sur la musique ancienne et moderne, dramatique et instrumentale chez toutes les nations, dédié à madame la Dauphine*, le 5e vol., mai 1770, est seul conservé à la B. N. (V. 25409); il donne la romance accompagnée sur la harpe : *Qu'elle est douce, touchante et vive, la Beauté qui m'a sçu charmer!* l'air avec accompagnement de guitare *Si Mathurin, dessus l'herbette...* et l'ariette de Philidor, avec accompagnement de clavecin : *Je veux qu'on m'aime*. Quelques pièces caractéristiques sont insérées dans le même journal : *L'amour charmait ma vie, l'amour fait mon malheur*, romance de M. de la Harpe; *Lison dormait dans un bocage*, arrangé pour la harpe; un *Dithyrambe à Calliope*, « morceau de musique grecque » *Aéïdé, Mousa moï phile, Molpès d'émès Katarkhou* (*sic*)... (1773, n° 1); une romance languedocienne, *Lou béou* (veuf) *Tircis sé prouménavo soulet un jour*; *Les sermens de l'hymen*, duo italien; une *Russische Landesmelodie* (*sic*); un *Éloge de la rose* (1773, n° 3); un duo bouffe, *la Dispute*; une romance de M. de la Harpe : *D'une amante abandonnée, pourquoi crains-tu la fureur?* la parodie d'une ariette de Piccini (n° 4); *les Caprices*, romance de M. de S.-Lambert, musique de M. Grétry (n° 5); le *Baiser de Cloris, Le Siège de Calais, Je voulais, Sylvie, ne vous point aimer, Écoutés-moi, faciles belles, Laisse tes agneaux errer dans la prairie, Je quitte une amante volage, Il faut voir Annette pour toujours aimer* (n° 6).

Le *Journal de Musique par une Société d'amateurs* (B. N., V, 25406) donne, avec des extraits d'opéras, des parodies de Lanjou, telles que « *L'aveu fait par l'amour ou le* Oui *qui coûte à dire*, Bergerie de

M. Lanjou, parodiée sur une musette »; le *Rondeau d'Alain et Rosette*, pastorale; la chanson *Le plaisir à l'ombrage rassemble les bergers* (1777, n° 3), *La paix du hameau*, pastorale en duo, des chansons dialoguées, etc...

L'*Almanach des Muses*, série de volumes in-12, dont chacun fut publié annuellement, de 1765 à 182... chez Delalain (B. N., Ve 11650), est un recueil de poésies fugitives, galantes, spirituelles et fantaisistes « pour les gens de goût ». Voici quelques-unes des pièces accompagnées de musique; c'est la chanson du XVIe siècle qui continue, moins l'écriture à quatre parties! On trouve dans le volume de 1765 : *Romance d'un jeune homme qui vient de perdre une femme aimable.* Vol. de 1776 : 1° Romance : *Cœur pur où régnait l'innocence...*; 2° Amoroso : *Douces larmes...*; 3° Chanson des grenadiers : *C'te fois là j'ons l'cœur joyeux*; 4° Gracieux : *J'ai vu Thémire dans nos champs*; 5° Couplets : *Consolez-vous si le bel âge fuit...* Vol. de 1767 : 1° *Cansou langodouciéno*; 2° Romance de M. Philidor : *O mes ennuis, baillez-moi trêve!* 3° Chanson de Rémy Belleau, *Avril, l'honneur et des mois et des bois;* 4° Autre *Cansou langodouciéno*; 5° Vénus détrônée : *L'Enfant qu'adore la terre*; 6° Couplets à Mlle Dangeville ; 7° Chanson : *O Mahomet! Ton paradis des femmes*, etc..., Volume de 1770 : Chanson de M. Colardeau : *Lise, entends-tu l'orage?* Vol. de 1771 : Pastorale; 1° *Lisette ramène aux champs*; 2° Romance : *Quand Colin est auprès de moi*; 3° La fuite inutile : *L'autre jour j'aperçus Lisette*; Id. : Romance : *La bonne foi fut ma chimère; n'ai-je donc chéri qu'une erreur?* Vol. de 1773 : 1° Chanson de M. de Pezay, *Sur le sable de ces rêves, nos chiffres par toi tracés*; 2° Chanson de M. Imbert, air de M. Philidor : *Ma Nœris avait irrité le bel Enfant-Roi de la terre.* Vol. de 1774 : 1° Romance de M. de la Harpe : *O ma tendre musette*; 2° *La fleur printanière qui naît la première* (paroles et musique de M. le marquis de Pezay); 3° *Mon destin auprès de Climène* (paroles de Saint-Lambert, musique de M. Grétry); 4° *J'aime Rosette à la folie* (par de Pezay). Dans le volume de 1777, il y a trois « Romances » dont une « par M. d'Ussieux, musique de J.-J. Rousseau : *Amour me tient au servage*; une autre romance de Jean-Jacques sur des vers de Deleyre (*Je l'ai planté, je l'ai vu naître, ce beau rosier*) est au volume de 1778; une 3e « romance » de Rousseau, *Au fond d'une sombre vallée*, est au volume de 1779, qui contient un « Andante » (*Que j'aime ce bois solitaire!*). Le volume de 1782 donne quatre romances, dont 3 ont une basse chiffrée dans la suite du recueil, les monodies ont parfois leur accompagnement. Le volume de 1783 contient les *Adieux de Ventre-à-terre à Margotton sa mie*, paroles de Berquin, musique de M. de Gramagnac, *La bonne fille*, et *J'aimai trois fois dans ma vie*; celui de 1786, *Le Marché de Cythère*, musique de Grétry, *Le Bain*, romance. A partir de 1787, la musique est à peu près absente du recueil.

Nous ne parlerons pas ici — réservant ce sujet pour un autre chapitre — de la chanson française pendant la Révo-

lution; mais nous devons quelques lignes à une institution dont l'histoire, pleine de vicissitudes et de recommencements, n'est pas sans analogie avec celle des premiers temps de l'opéra-comique, et qui a fait dire, non sans exagération : « le XVIII[e] siècle est caractérisé par deux faits : l'Encyclopédie et *le Caveau* ».

En 1737, quelques amis de la gaîté française et de la chanson, Piron, Collé, Panard, Crébillon fils, Gallet, se réunirent avec d'autres amis, pour leurs dîners du 1[er] et du 16 de chaque mois, au cabaret du *Caveau*, tenu par un sieur Landelle, rue de Bussy, près du café Procope; parmi leurs invités, il y eut des auteurs de farces et de parodies pour le théâtre de la foire comme Fuzelier et Saurin, des écrivains légers comme Gentil-Bernard, des personnages et des artistes de premier ordre, tels que Crébillon père, l'historien Duclos, l'Académicien Moncrif, le compositeur Rameau, le peintre Boucher, le philosophe Helvétius. Dans ces libres réunions où le culte pratique de la chanson trouvait ses fidèles, ses chanteurs et ses compositeurs, on était loin de s'abandonner à un épicuréisme débridé : on voulait renouer une tradition en faisant œuvre de goût et d'esprit. On y réussit abondamment, le génie français ayant des ressources inépuisables pour remplir un tel programme. De là, et des sociétés similaires qui parurent dans la suite, sont parties quelquefois des œuvres médiocres, des chansons qui ne battaient que d'une aile, mais le plus souvent un lyrisme franc et de bon aloi, ayant la finesse de notre XVIII[e] siècle. La musique, tout en restant inséparable du genre, n'y joua jamais un rôle artistique; elle était un moyen, non une fin. Habituellement, pour le compositeur sérieux, les paroles sont le support et comme le prétexte de la mélodie; ici, c'est le contraire.

Interrompues en 1742, les réunions du Caveau furent reprises en 1762. Il y avait, sous la présidence de Crébillon fils, 26 convives, parmi lesquels on vit Favart, Laujon, les Académiciens Lemierre et Colardeau, Salieri, Goldoni, Rochon de Chabannes, le marquis de Pezai, le critique Fréron, les poètes Delille et Dorat, Philidor, le peintre Joseph Vernet, les abbés Voisenon et l'Atteignant, le cardinal de Bernis, le chevalier de Boufflers, Parny. En 1796,

après quelques intermittences, cette académie familière et anacréontique prit le titre de *Dîners du Vaudeville*, sous la présidence du chansonnier Laujon, devenu académicien (après 1801, elle fut remplacée par celle des *Déjeuners des garçons de bonne humeur*).

Cette société, dont les statuts étaient rédigés en chansons, eut son organe : les *Dîners du Vaudeville*, dont le premier numéro parut en vendémiaire an V (1796) chez Huet, libraire de la rue Vivienne, et qui fournit la matière de 9 volumes in-18 (B. N., Ye, 11020-28). Le premier contient 62 pages d'airs notés.

Quand on examine d'un peu près la mentalité traduite par ces chansons, on voit sans peine qu'il y avait alors, comme de tout temps, des amateurs du lyrisme simple, clair et facile, opposés à des artistes plus savants; mais on est étonné de voir que les premiers adressaient aux seconds, en 1796, exactement les mêmes reproches que leurs héritiers et continuateurs d'aujourd'hui adressent aux compositeurs dits « avancés ». Le fait mérite d'être mis en lumière par un exemple, car il montre combien fragiles sont les jugements des critiques sur leurs contemporains. Voici le texte d'une chanson insérée au premier volume des *Dîners du Vaudeville* (p. 34 et suiv.) :

SUR L'ANCIENNE ET LA MODERNE MUSIQUE.

(Air : *Vaudeville de l'Officier de fortune.*)

Quelle étrange métamorphose,
Des Arts a changé l'horizon!
On fait beaucoup de vers en prose,
Beaucoup de prose sans raison;
Du raisonnement sans logique,
Et, ce qui n'est pas moins touchant,
C'est qu'aujourd'hui, de la *musique*
On semble avoir banni le chant!

*De grands accords, de l'harmonie*,
Gluck nous l'a dit, *en fait qui veut*;
*Mais du chant, de la mélodie*,
C'est différent, *en fait qui peut.*

Les tours de force, les roulades,
Frappent l'oreille et non le cœur :
On n'a jamais pris les bravades
D'un fanfaron, pour la valeur.

Je t'ai vue, aimable Thalie,
Et je n'ai pas trente printems,
Par ta sœur Euterpe embellie,
Nous présenter mille agrémens.
Souvent même, sa voix légère
Offrit, au public étonné,
Plus de grâce et de caractère,
Que l'on ne t'en avoit donné[1].

Quel changement, pauvre déesse,
Dans tes modernes *opéras*!
Du vacarme, au lieu de tendresse;
Pour expression, du fracas!
Cette sœur qui, douce et riante,
Te fit tant de fois triompher,
Semble, aujourd'hui, sombre et bruyante,
S'unir à toi pour t'étouffer.
(Par F.-P.-A. Léger.)

On lit aussi dans une chanson du même recueil (Vendémiaire, an VII) :

Du mauvais goût l'affreux génie
Veut qu'*on crie au lieu de chanter*;
*Son drame poignarde Thalie* :
Les diables voût nous emporter!

Cette boutade sur la musique *poignardant* la poésie au lieu de la servir, fait songer au mot romantique où les poètes qui font des « vers en prose » trouveraient peut-être matière à réflexion : « Elle me résistait; je l'ai assassinée! »

Que de fois, dans la seconde moitié du XIXe siècle, nous rencontrerons ces doléances! Pour compléter ce témoignage, nous reproduirons, d'après le même volume, l'aimable compliment adressé à Grétry, et, en sa personne, à la Muse des mélodies faciles :

Couplets chantés au citoyen Grétry,
assistant au diner du vaudeville du 2 Ventose.

(Air : *du Vaudeville de l'Isle des Femmes.*)

D'*Anacréon* et de *Lisbet*,
Amis, fêtons le peintre aimable;
Et chantons le bonheur complet
De l'entourer à cette table.

1. Témoins tous les charmans opéras-comiques de Grétry, Dalayrac, Dezède, Bruni, Gaveaux, etc., etc. (*Note du recueil*).

Le Vaudeville, chevrottant,
Chanter Grétry ! c'est téméraire...
Non, mes amis, c'est un enfant
Qui donne un bouquet à son père.

Pour tes deux chefs-d'œuvre nouveaux,
Tu reçois la double couronne ;
Mais ne quitte plus tes pinceaux ;
C'est Apollon qui te l'ordonne.
Ah ! depuis tes premiers essais,
Tu sais mériter nos suffrages.
Grétry, pour compter tes succès
Il faut compter tous tes ouvrages.

Combien ton chant sut animer
De vers sans chaleur et sans vie !
Combien d'auteurs, pour nous charmer,
Empruntèrent ta mélodie !
Si les couplets de nos chansons,
Quelquefois arment la critique,
Pour les faire trouver tous bons,
Grétry, mets-les tous en musique !
(Par le C. Radet.)

De 1806 à 1816, il y eut une réapparition du *Caveau* (*moderne*) chez le restaurateur Balaine, *Au Rocher de Cancale*, où on se réunissait tous les 20 du mois. A cette date, le culte de la chanson française eut encore pour fidèles, plus ou moins assidus, des personnages : avec Désaugiers, Jouy, Dupaty, l'historien Gallois, J.-M. Deschamps, secrétaire des commandements de l'impératrice Joséphine, le comte de Ségur, grand maître des cérémonies et sénateur de l'Empire, le poète Millevoie... En 1816, le *Caveau moderne* fut dissous, et ses membres se réfugièrent dans une autre société créée en 1813, celle des *Soupers de Momus*.

Cette dernière association eut aussi quelques membres illustres : Boufflers, Parny, Andrieux, Brillat-Savarin, Méhul, Isabey, les peintres Carle et Horace Vernet, Ducroc, Junot, etc... Elle eut pour organe le périodique *Les Soupers de Momus*, *Recueil de chansons inédites*, *à Paris*, *chez Alexis Eymery*, *rue Mazarine*, qui, jusqu'à 1828, a formé 15 volumes in-18 (B. N., Ye, 33411 et suiv.). On lit dans la préface du volume 2 : « la Société lyrique des *Soupers de Momus* se trouve (donc) au complet, et, de plus, nous la croyons impérissable, car les causes qui ont amené la dissolution de tant d'autres sociétés n'existent point dans celle-ci : les rivalités, les jalousies, les prétentions exagérées, les petites intrigues, les sottes

tracasseries, y sont inconnues; aucun membre ne se croit plus savant, plus spirituel que ses collègues; la franchise, l'union, la bonne amitié, règnent entre eux tous; ils n'oublient pas que le principal but de leur institution est de se procurer un délassement agréable. Les chansons et les morceaux de poésie qui ont été chantés ou lus à leurs soupers sont la plupart consacrés à former à la fin de l'année un recueil. Celui que nous publions aujourd'hui contient le tribut de 1814. Si le public l'accueille, nous sommes disposés à lui en offrir encore une centaine de pareils. Lorsque nous arriverons au dernier, on peut raisonnablement présumer que nous radoterons un peu; mais si les lecteurs vivent aussi longtemps que nous, ils ne s'en apercevront pas. »

Le *Caveau moderne* eut son retour de fortune et sa seconde série comme l'ancien, en 1825, chez Lemardelay, sous la présidence de Désaugiers : d'où une nouvelle publication en 1826 : le *Réveil du Caveau*. Le *Caveau moderne* comptait vingt membres titulaires, moitié moins que l'Académie française; « máis comme on y riait deux fois plus que chez les quarante Immortels, il y avait compensation » (Capelle). Dix artistes musiciens, compositeurs, chanteurs ou instrumentistes qui composaient des chants pour la Société, étaient admis aux dìners des grand jours. On y vit : le violoniste BAILLOT; BATISTE, chanteur; CHENARD, chanteur et violoncelliste; DOCHE, compositeur: FOIGNET, harpiste; FRÉDÉRIC DUVERNOY, corniste; MOZIN, pianiste; ALEXANDRE PICCINI, compositeur et pianiste (petit-fils de Nicolas), PLANTADE père, ROMAGNESI, etc.

Arrivés à la date qui est la limite de notre travail, mais non celle de l'histoire du *Caveau*, nous terminerons en inscrivant ici un nom très glorieux, évoquant — avec des tendances politiques et le génie en plus — l'idée de tous les caractères du genre. Béranger fut appelé dans le *Caveau moderne* par Désaugiers en 1813, et en fut nommé secrétaire perpétuel en 1814 (pour remplacer Gouffé). C'est pour le Caveau qu'il écrivit *Les Infidélités de Lisette*, *La Gaudriole*, *La Bacchante*, *Le Roi d'Yvetot*, *Madame Grégoire*, *Ma Grand'mère*, *Frétillon*, *La Grande Orgie*, *Plus de politique*, etc. Au bout de deux ans, il se retira de l'Association, non sans amertume.

Béranger n'appartient pas à l'histoire de la musique, car il n'était ni compositeur, ni chanteur; mais c'est un admirable représentant de

la chanson, et il a conquis une telle gloire par une heureuse combinaison de l'esprit populaire et de l'art classique, qu'il nous est impossible de le passer sous silence. Il se distingue des autres chansonniers par sa fidélité aux idées libérales au momeut où, autour de lui, le romantisme était légitimiste : son second recueil de chansons, en 1821, lui valut 3 mois de prison et 500 fr. d'amende; son 4e recueil (1828), 10 000 fr. d'amende et 9 mois de prison. La critique n'a pas été toujours équitable à son égard. Tout en rendant hommage à sa science du rythme, au mouvement, à la couleur, à la netteté magistrale de son style, on lui a reproché de rabaisser la religion, la morale, le patriotisme, l'amour, à une médiocrité vulgaire et de pacotille « qui met à l'aise tous les instincts matériels »; d'autre part, on reconnaît que « sa mesure est cette moyenne de l'esprit français qu'on appelle *l'esprit bourgeois* ». S'il est exact à la fois que Béranger est vulgaire et qu'il donne une image exacte de la mentalité bourgeoise, il faut en conclure que ce n'est pas lui, mais vous et moi, tout le monde, qui méritons le reproche de vulgarité; cet esprit positif, jouisseur et frondeur, pitoyable aux miséreux, aimant la gloire et la cocarde, ami de la joie, indulgent aux faiblesses, et probablement égoïste qui remplit les chansons, c'est celui de la commune humanité.

## Bibliographie.

Aux principales sources, indiquées plus haut, pour l'étude des Brunettes et des chansons, on peut ajouter : *Choix des dîners du Vaudeville, composé des meilleures chansons de MM. de Ségur, de Piis, Barré, Radet, Desfontaines, Laujon, Armand-Gouffé, de Chazet, Philippon-la-Madelaine, Prévot-d'Iray, Despréaux, Dieulafoy, Demautort, Dupaty, Deschamps*, etc., etc., *avec musique gravée*, à Paris, chez Conil, 1811 (2 vol., B. N. $Y_e$, 11 035-6); la *Clé du Caveau à l'usage de tous les chansonniers français, les amateurs, auteurs, acteurs du Vaudeville et de tous les amis de la chanson*, par C***, du Caveau moderne (1811; B. N. $V_m^7$ 14 637). Cet ouvrage a été remanié et complété en 1848 par l'auteur, sous le titre suivant : *la Clé du Caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers, des amateurs, auteurs, acteurs, chefs d'orchestre, et de tous les amis du Vaudeville et de la chanson, 4e édition contenant 2350 airs, dont 470 qui n'étaient pas dans l'édition précédente, tels que Chœurs, Airs de facture, Airs d'entrée et de sortie, Rondes, Rondeaux, Cavatines, Barcarolles, Ballades, Complaintes, Romances, Contredanses, Valses, Allemandes, Anglaises, Tyroliennes, Hongroises, Polkas, Boléros, Fandangos, Sauteuses, Galops, Canons, Nocturnes, Airs à plusieurs voix, Airs de chasse, Carillons, Marches, Chants guerriers et nationaux, etc. Cet ouvrage est précédé d'une notice, etc., etc.*, par P. Capelle, *fondateur du Caveau Moderne*. Paris, Cotelle, 1848 (B. N., $V_m^7$, 2375). L'auteur a rassemblé par ordre de timbres les airs consacrés par l'usage. Les 2350 numéros sont accompagnés d'un nom de compositeur.

# CHAPITRE L

## L'AUBE DE LA SYMPHONIE

**Persistance de l'indétermination du mot *Symphonie* au XVIII^e siècle. — Le trio instrumental. — Le concerto. — Les symphonistes français avant 1754. — Arrivée de Stamitz à Paris. — L'Ecole de Mannheim, son œuvre, ses principaux représentants et son influence. — Les symphonistes français postérieurs à 1754. — Karl Ph. Emmanuel Bach; structure et valeur de ses sonates. — Un précurseur de Beethoven : K. Wilhelm Rust.**

Au-dessus de la Chanson et de l'Opéra-Comique, sinon du grand Opéra, la *Symphonie* tient une grande place dans la production musicale de la seconde moitié du XVIII^e siècle; elle est même une des conquêtes les plus intéressantes de ce temps. L'histoire de ses origines et de ses débuts est rendue assez confuse par l'indétermination d'un terme très ancien qui, dès le XVI^e siècle. comme nous l'avons montré ailleurs, était appliqué à des choses différentes. Le mot *symphonie* désigne tantôt les brèves ritournelles instrumentales insérées dans une composition vocale, tantôt la première pièce d'une *Suite*, tantôt une ouverture; enfin il suffit qu'une pièce soit écrite pour trois instruments, pour qu'elle puisse porter le nom de symphonie. La sonate pour violon solo de Biagio Marini, en 1617, avait même le titre de *Sinfonia!* Comme type de confusions accumulées on peut citer cet ouvrage de Michel Corrette, sans date, mais antérieur à 1750 : « *Concert* de *Symphonies* pour les violons, flûtes, hautbois, avec la basse continue, *Première Suite*, œuvre 15 » (B. N. $V_{m}^{7}$ 2514).

Voici quelques exemples de l'emploi du mot *symphonie : Polymnie, Cantatille avec symphonie, dans laquelle il y a*

*un violoncelle obligé*, Paris, s. d., in-f° (B. N. $V_m^7$ 409), de MICHEL CORRETTE ; *L'Heureux caprice, cantatille avec simphonie*, de PRUDENT, 1745 (*ibid.* $V_m^7$ 369); du même : *Les quatre saisons du cœur, cantatille avec simphonie*, 1745, in-f° (*ibid.* $V_m^7$ 370); *Recueil des divertissements de l'opéra-comique, contenant les ariettes avec simphonies, et tous les vaudevilles qui ont été chantez en 1733 sur le théâtre de la foire Saint-Laurent*, 1733 (in 4° obl., *ibid.* $V_m^6$ 51); *Six simphonies pour deux violons, flûtes ou hautbois, alto viola, basson ou violoncelle obligé et B. C... œuvre second....* (sans date, 4 vol. in-f°, *ibid.* $V_m^7$ 1509). — Autre aspect du sujet : la symphonie se confondit d'abord avec l'*Ouverture* et la remplaça vers le milieu du XVIII[e] siècle. Depuis 1700 environ, les ouvertures de Lulli étaient jouées en Allemagne et en Angleterre comme œuvres indépendantes du théâtre. Les périodiques hebdomadaires ou mensuels qui à Paris et à Londres commencèrent, vers 1750, à publier des symphonies isolées (publications de HUBERTY, BOYER, BALLARD, LA CHEVARDIÈRE en France; de BREMNER en Angleterre), n'observent guère de distinction entre les deux genres. Ainsi le recueil anglais contient des symphonies de Stamitz, Holzbauer, Filtz, Frænzl, etc., sous le titre général de *Periodical Overture in 8 parts* (cf. *Raccolta delle megliore Sinfonie di piu celebre compositori di nostro tempo accommodate all'clavicembalo*, recueil édité par Joh. Ad. HILLER, Leipzig, Breitkopf et H., 1761). — Enfin La Chevardière édita quelques-unes des premières œuvres de Haydn avec ce titre : *Six* Symphonies *ou* quatuors *dialogués pour deux violons, alto viola, et basse, composés par M. Hayden (sic), Maître de musique à Vienne* (Paris, 1764). Gossec a aussi publié des « Symphonies en quatuors » (B. N.).

Sans nous arrêter aux étiquettes, nous pouvons adopter cette définition : la symphonie est une sorte de sonate pour plusieurs instruments; elle est caractérisée par la diversité des instruments concertants, par celle des mouvements et par le plan. Elle conserve certaines formes de la musique vocale (adagio, andante) et de la musique de danse; elle a généralement un allegro de début construit avec deux thèmes et divisé en deux parties, avec reprise de chacune d'elles;

il y a transposition au ton voisin et développement, dans la seconde partie, du thème initial de la première. Rechercher les œuvres où ces caractères apparaissent pour la première fois serait une entreprise très longue, et peut-être sans conclusion possible, qui obligerait à reprendre à rebours l'histoire de la sonate, de la suite, de l'ouverture, du concerto, de la musique instrumentale, de la danse et aussi de la chanson où la division bipartite avec reprise est toute naturelle.

Nous ne pouvons ici qu'esquisser une pareille étude. A ses débuts, la symphonie ne fut, même au concert, qu'un divertissement de salon, auquel on demandait des qualités de grâce, de verve et d'agrément. De plus, si son évolution, de Haydn à Beethoven, eut une rapidité extraordinaire, elle s'est formée lentement et peu à peu, avant 1759, en concentrant et coordonnant des formes depuis longtemps en faveur. Il faut rechercher les origines de sa constitution et de son esprit général dans ces œuvres françaises du XVIIIe siècle, assez superficielles d'ailleurs, souvent inspirées des modèles italiens, qui furent considérées à peu près partout comme le type charmant de la musique de société.

Il y a déjà un commencement de symphonie dans le trio instrumental. Or la *symphonie en trio* était très cultivée en France, depuis la fin du XVIIe siècle. MM. L. de la Laurencie et G. de Sainte-Foix ont dressé un inventaire qui comprend des trios employant le violon, la flûte, la viole, le hautbois, de Marais (1692), de J. F. Rebel (1695), de Montéclair (1697), de Mlle de la Guerre, de Toinon (1699), de Desmazures (1702), de Pierre Gaultier (1707), de Michel de la Barre (1705-7), de Dandrieu (1705), de François du Val (1706), de Dornel (1709 et 1713), de Jacques Hotteterre (1712), d'Huguenet (*id.*), de P. Danican Philidor (1717), de Fr. Couperin (1724-6), de Clérambault (1727), de Boismortier (depuis 1724), de Quentin le Jeune (à partir de 1729), de Jacques Aubert (1730), de Mondonville (1734), de Mangean (1735), de J.-J. Naudot et Mouret (avant 1739), de Bertin et de Rameau (1741), de Villeneuve (1742). Ces trios sont des *Suites*; on y trouve, avec le *Prélude*, l'*Allegro* et l'Ouverture à la française en trois parties ou la *Sinfonia* italienne, les danses classiques : Rigaudon, *menuet*, branle, gavotte, passe-pied, etc.

A partir de 1725, apparaissent les *Concertos* (*mot italien francisé*, dit Rousseau, *qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre*). En 1727, Boismortier écrit (op. XV) *Six concertos pour cinq flûtes traversières ou autres instruments*, composés de trois parties (vive, lente, vive, à la manière

italienne); contemporains sont les concertos de Michel Corrette « pour cimbalo ou orgues obligés, trois violons, flûte, viole et violoncelle » (B. N. $V_m^7$ 5312), pour flûtes, violons, hautbois et basse continue (*ibid.*, 2514, 6671-2), pour trois flûtes, hautbois ou violons et basse (*ibid.*, 6673). Ces derniers sont formés de pièces badines ayant des titres piquants : *le Mirliton*, *l'Allure*, *Margoton*, *la Femme est un grand embarras*. En 1735, paraît le *1er livre de concertos à quatre violons, violoncelle et basse continue* (B. N. $V_m^7$ 1706) de Jacques Aubert, dont deux se terminent par un menuet; en 1736 (?) et 1744, les deux livres de concertos de Jean-Marie Leclair l'aîné, en trois mouvements, à l'italienne. En 1741 est exécuté un *Double quatuor-symphonie*, de Blainville, dont la manière nous est connue par un manuscrit de la B. N. ($V_m^7$ 4804) : le cadre est formé de la succession *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, *Aria gratioso*, *Allegro*. Le premier allegro a deux reprises, dont la première module à la dominante, et dont la seconde, après avoir traité le motif principal, et l'avoir fait passer à travers les tons relatifs mineurs de la tonique et de la dominante, le réexpose dans le ton initial. Les Allegros des symphonies de L. G. Guillemin (1742) ont deux thèmes; l'œuvre XII du même (1743) a ce titre : *Six sonates en quatuor ou conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue*. Dans l'allegro de la sonate III de ce recueil, la première partie a deux thèmes : l'un exposé par le violon, l'autre par la flûte; tous les deux participent à un développement contenu dans la deuxième partie. En 1744, une sonate de Clément, à quatre mouvements, a deux menuets avant la gigue finale; ils sont remplacés par deux gavottes dans un *Concerto à quatre* de Michel Blavet (1745), de Besançon. Du même genre sont aussi les *Six sonates en quatuor* de Benoist Guillemant (1746), sortes de Suites à l'italienne dont les finales sont intitulées *Ballo*; les *Livres de symphonies* de Simon et de Guillemain (1748), *les Plaisirs de la Paix, symphonies en trio pour le violon, la flûte, le hautbois, le basson, le pardessus de viole, la trompette, les timbales et la basse continue*, de Jean Le Maire (1749), Suite ayant une *Introduzione*, un *Affectuoso*, un *Rondeau grave*..., les *Six sonates à quatre* de Mondonville exécutées la même année au concert spirituel. Des progrès sérieux furent réalisés par Blainville dont la symphonie exécutée en 1751 comprend un *Andante*, un *Presto*, un *Adagio* et un *Tempo di Minuetto*; l'œuvre 2 du même est un recueil de *Six symphonies pour deux violons, flûtes ou hautbois, alto viola, basson ou violoncelle obligé et basse continue*. De 1751 aussi sont les *Conversations à trois* (2 violons ou flûtes et violoncelle) et les *Symphonies et ouvertures* de François Martin; les *Sonates en trio* de Dauvergne, d'Exaudet, les *Symphonies en trio* de Mlle Estien, de Pinaire. Les années 1752 et 1753 sont marquées par la composition ou l'exécution de symphonies de Papavoine (premier violon de l'Académie de musique de Rouen), du Parisien Ch. Placide Caraffe (musicien de la Chambre, entré à l'Opéra en 1746), de Talon, Plessis cadet. Ces quelques indications donnent une idée de ce qu'était la « symphonie » en France, dans la première moitié du

XVIIIe siècle. Aux maîtres allemands, il appartiendra de transformer le « divertissement » en ode solennelle, l'historiette en épopée ou en tragédie. Dans son quatuor en *fa* (op. 18) Beethoven donnera la « conversation » parfaite. L'année 1754 fut marquée par un fait important : l'apparition d'un étranger auquel doit s'arrêter notre attention.

Paris continuait à être un foyer d'attraction pour les artistes étrangers, italiens et même allemands, qui, par leurs succès chez les riches amateurs et devant le public, excitaient le zèle de nos musiciens. Dès 1751, on exécuta au Concert spirituel une symphonie écrite par un virtuose-compositeur qui avait donné une grande renommée à l'orchestre de la petite cour de Mannheim, et qui participa d'abord aux concerts particuliers de M. de la Poupelinière, dirigés par Gossec depuis 1751, où il fit entendre deux symphonies avec cors et clarinettes ; ce chef d'école, qui, dans la suite, fit rayonner son influence à la fois dans le sud et l'ouest de l'Allemagne, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, s'appelait W. ANTON STAMITZ, né en Bohême en 1717 ; il mourut à Mannheim en 1757. Au nom de Stamitz est associé, en vertu des mêmes considérants, celui de FR. X. RICHTER qui, à la cour de Mannheim, fut violoniste, chanteur, « compositeur de la chambre », de 1747 à 1769, et dont 69 symphonies sont connues.

Mannheim est considéré comme ayant été le berceau de la symphonie viennoise. Cette cour allemande, organisée, ne l'oublions pas, *sur le modèle français et, de toute façon, pénétrée par le goût français*, fut, au XVIIIe siècle, principalement sous le prince Karl Theodor (1743-1778), un foyer brillant de vie musicale, artistique, académique, galante. L'orchestre (12 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 3 contrebasses, et 15 instruments à vent) était composé de virtuoses d'élite ; c'était « une armée de généraux », selon le témoignage du contemporain SCHEIBE. Avec Stamitz et Richter, les fondateurs secondaires ou continuateurs immédiats furent le symphoniste IGNAZ PLEYEL (1757-1831), et JOHANN SCHOBER qui, de 1760 à 1767, fit, comme pianiste, les délices des salons de Paris. C'est à partir de 1745 que les succès de l'orchestre de Mannheim et la nouveauté des œuvres qu'il exécutait émurent le monde musical. Sont considérés comme élèves directs de cette école : ANTON FILTZ, violoncelliste de l'orchestre de Mannheim jusqu'en 1760, compositeur « génial » (Riemann) de 41 symphonies ; CRISTIAN CANNABICH (1731-1798), auteur de 100 symphonies, de moindre valeur que le précédent ; CH. JOS. TOESCHI (1724-1778), dont les 63 symphonies sont également inférieures à celles de Stamitz ; FRANZ BECK (1730-1809), qui a écrit 19 symphonies ; ENST EICHNER (1740-

1777), dont les œuvres sont parmi les meilleures de la jeune école de Mannheim; KARL STAMITZ (1746-1801), fils aîné d'Anton, dont deux symphonies (*mi* bémol majeur et *sol* mineur avec hautbois et cors) ont été récemment publiées; IGNAZ FRÆNZL (1736-1811), et WILH. CRAMER (1745-1799), de moindre importance. L'influence du style de Mannheim se retrouve dans les œuvres de BOCCHERINI (1743-1805), auteur de 216 quatuors ou quintettes à cordes; de GOSSEC, de VON MALDER (1724-1768), dont les symphonies et les trios pour violons et basse furent publiés avec grand succès à Paris et à Londres; du Viennois LEOPOLD HOFFMANN († 1793), dont les symphonies, concertos et trios furent très appréciés par Haydn; de DITTERSDORF, né à Vienne en 1739 († 1799), l'auteur des 12 symphonies sur les *Métamorphoses* d'Ovide; de JOH. CHR. BACH. Cette sève de production et de réforme symphoniques se répandra et s'épanouira dans les chefs-d'œuvre des trois maîtres de génie : HAYDN, MOZART, BEETHOVEN. Telle est, d'après son panégyriste et récent rééditeur, M. Hugo Riemann, la place qu'occupe, dans l'Histoire, l'Ecole de Mannheim. Nous ne méconnaissons pas son importance; mais nous ne saurions oublier ce qu'elle doit à l'influence du goût français.

Nous avons, à la Bibliothèque Nationale de Paris ($V_m^7$ 1777-1789), un recueil de treize symphonies de Joh. Stamitz (la 7e manque); et des symphonies de CANNABICH, de TOESCHI, de BECK, d'EICHNER, de KARL STAMITZ ont été rééditées dans les *Denk. der Tonkunst in Bayern* (vol. $VII_2$, $VIII_1$ et $_2$). Les symphonies de ce dernier recueil sont écrites à six parties (2 cors en *si* bémol, 2 violons, viole et basse), à huit (2 cors en *sol*, 2 hautbois, 2 violons, viole et basse), ou encore à onze (2 violons, viole, basse, 2 hautbois *ou* flûtes, 2 cors en *ré*, 2 trompettes en *ré*, timbales); elles étaient exécutées par une trentaine de musiciens environ, dont une douzaine de violons. Elles se composent d'un *Allegro*, d'un *Andante*, d'un Menuet et d'un *Presto*. Quelle en est la valeur? On peut essayer de les caractériser en disant d'abord ce qu'elles ne sont pas. Leur musicalité est médiocre, sensiblement inférieure à celle de Ph. Em. Bach dans ses sonates. Toute la dignité de la musique est dans la pensée; et Stamitz n'est pas un penseur musical. Ce n'est pas davantage un contrepointiste ou un harmoniste distingué. Il n'a ni constructions, ni modulations originales; il emploie souvent une mesure étriquée (2/4); avant lui, la technique avait connu bien d'autres prouesses! Dans les mouvements vifs, il ne s'élève guère au-dessus du badinage;

il abuse des formules un peu vides; et ses andantes ne chantent pas. Mais pour lui, semble-t-il, le problème n'était pas d'écrire de la musique savante et personnelle. C'était plutôt de faire marcher un groupe d'instruments dans une œuvre étendue, affranchie de la basse chiffrée, dont le plan fût déterminé par une loi d'unité et de variété, sans renoncer à l'agrément qu'on était habitué à trouver dans les pièces de clavecin, dans les duos, les trios, et la musique « pour la chambre ». Il s'agissait, en coordonnant et complétant des matériaux tirés de l'usage, de leur donner ce coup de pouce du maître, qui confère à une œuvre prête un aspect nouveau. Or, en cela, Stamitz réussit parfaitement. Avec un suffisant contraste des motifs, avec l'ordre et la clarté dans la disposition des idées, son style a cet élan, cette verve continue qui sont les caractéristiques du genre à ses débuts. Il emploie volontiers des marches qui font penser au *crescendo* rossinien; ces répétitions ascendantes de formules pourraient être prises pour des bavardages assez pauvres ou des remplissages : mais elles ont le mérite important de bien souder les parties du tout, de maintenir la vive allure de l'ensemble, de créer un organisme. De telles compositions, divertissements superficiels, valent surtout par des qualités de forme, de mouvement, d'unité et de verve, qui sont des promesses. C'est de la musique très *allante*, déjà digne de Haydn et de Mozart enfants. Qu'elle soit inspirée du goût français et pénétrée par lui, c'est ce qu'on ne saurait contester, et c'est ce qu'on trouvera tout naturel si l'on songe aux circonstances, à l'état général de l'esprit allemand au milieu du XVIII^e^ siècle, et à ce qu'était en particulier la cour de Mannheim. La plupart des procédés employés par les symphonistes de cette Ecole se trouvent dans les symphonies françaises antérieures à 1750. MM. DE LA LAURENCIE et DE SAINTE-FOIX en ont fait la démonstration. Par exemple, ils ont cité une douzaine d'auteurs français de symphonies, antérieurs à 1754, qui ont employé le menuet, alors que M. Riemann considérait son introduction dans la symphonie comme une innovation « géniale » de l'Ecole de Mannheim. En pays allemand, tout ce qui est grâce et agrément (à l'époque où nous sommes) est un article d'importation venu de France ou

d'Italie. Il n'en est pas moins vrai que, de Mannheim, vint un souffle avant-coureur de printemps musical, l'impression d'un « style nouveau » qui, en France comme ailleurs, hâta des floraisons.

Nombreux, après 1754, sont les musiciens français qui écrivirent, publièrent, firent exécuter des symphonies : Sohier, Désormeaux, Chrétien, Touchemolin, Antoine Mahaut, François Martin, Lavesne, Philidor, Herbain, Fr. Clément, Lamoninary, Mathieu le fils, marquis de Cernay, Cannée, Antoine Bailleux, Louis Aubert, Milandre, marquis de Rhambray... On trouve dans leurs œuvres la double influence de la musique italienne et de la musique allemande, et l'ébauche encore mal assurée de ce que sera la symphonie classique de Haydn.

Un des noms importants de cette période est celui de Gossec (1734-1829). Ses premières sonates pour deux violons et basse (B. N. $V^{7}_{m}$ 1241) furent publiées (en 1752 probablement) avec un titre rédigé en italien, et le nom de *Gossei di Anversa*. L'œuvre IV de Gossec, qui existe en deux collections dépareillées, au Conservatoire et à la B. N., se compose de six symphonies (titres toujours rédigés en italien), ainsi caractérisées par MM. de la Laurencie et de Sainte-Foix : « [avec elles] nous constatons que la symphonie française entre délibérément dans le courant *moderne*... Ces symphonies sont toutes bâties sur le modèle à quatre mouvements adopté par Stamitz et son cénacle; mais, en général, l'œuvre IV de Gossec n'emprunte à l'école palatine que son cadre; dans le détail, le musicien se montre encore assez rapproché de sa première manière toute italienne. » De 1760 à 1785, Gossec a écrit un assez grand nombre d'œuvres de concert, de pièces de théâtre, et quelques compositions religieuses. Avec lui, le mot *symphonie* doit être pris en un sens très large. Particulièrement intéressante est sa musique instrumentale de la période révolutionnaire : 1° *Marche lugubre pour les honneurs funèbres qui doivent être rendus au Champ de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy*. Cette marche, d'expression pathétique et emphatique, fut écrite pour 2 petites flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes, 2 cors, 3 trombones, 2 bassons, serpent, cloche, grosse caisse, caisse roulante voilée; elle produisit un grand effet : « les notes, détachées l'une de l'autre, brisaient le cœur, *arrachaient les entrailles* » (les *Révolutions de Paris*, avril 1791). Mme de Genlis (*Nouvelle méthode de harpe*, p. 8) dit que « les silences des instruments produisirent un effet prodigieux » et que « c'était véritablement le silence de la tombe »; observation judicieuse, car, en musique, le silence peut être aussi éloquent et aussi beau que le langage le plus animé! C'est là que le tam-tam retentit, pour la première fois. Cette marche fut exécutée dans la suite aux obsèques de Mirabeau (4 avril 1791), au moment de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon (11 juillet 1791), dans la cérémonie en l'honneur de Simoneau

(3 juin 1792), pour les victimes de la journée du 10 août (26 août 1792), pour la pompe funèbre de Hoche (1er oct. 1797), pour celle de Joubert (1799), etc. ; 2° *Marche religieuse* (peu importante) ; 3° *Symphonie concertante pour dix instruments*, exécutée le 30 brumaire an II (20 nov. 1793) dans la salle du théâtre Feydeau par l'Institut national de musique (non conservée en entier) ; 4° *Marche funèbre*, écrite d'après le même système que la *Marche lugubre*, exécutée aux concerts de l'Institut national de musique en 1793 et 1794 ; 5° *Symphonie militaire*, exécutée dans diverses fêtes, pour 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes et 2 cors en *fa*, 2 bassons, serpent ou contrebasse, timbale, grosse caisse ; 6° *Symphonie en ut*, pour 6 petites flûtes, 6 premières et 6 secondes clarinettes, hautbois, 2 premiers et 2 seconds cors, 6 bassons, 4 serpents, 6 contrebasses, buccin ou *tuba curva*, 3 trombones (médiocre) ; 7° *Marche victorieuse*. — A la même catégorie appartiennent les *Marches* et *Pas de manœuvre*, les *Symphonies militaires* de Catel, la symphonie pour instruments à vent de Jadin, exécutée au concert du peuple, « à la fête de la 5e *Sans-Culottide* an II » (21 sept. 1794), les symphonies de Fuchs, ordinaire de l'armée parisienne, sur le siège de Lille, sur le siège de Thionville, sur la prise de Mons ; les symphonies de Devienne sur la bataille de Jemmapes ; les ouvertures de Soler, membre de l'Institut ; les *Marches* de Berton. De Méhul, il y a quatre symphonies à grand orchestre dont la première fut exécutée en 1797, une *Ouverture* pour instruments à vent et une *Ouverture à grand orchestre* (exécutée en 1794).

La Révolution transforma l'art aimable et mondain du xviiie siècle. Elle ouvrit pour la symphonie des sources d'inspiration nouvelles, et régénéra la musique vocale ; mais avant d'aborder cette très importante partie de notre sujet, nous devons parler d'une autre contribution allemande, estimable entre toutes, à la formation de la musique instrumentale. C'est un affluent qui a la même importance qu'une source.

Karl Philipp Emanuel Bach est un contemporain des premiers symphonistes de l'Ecole de Mannheim ; comme eux, il représente, au point de vue de l'histoire générale de la musique, la transition entre J.-S. Bach et les grands maîtres de la période viennoise, Haydn, Mozart, Beethoven. Né à Weimar en 1714, un an après la mort de Corelli, il est contemporain de Fr. X. Richter (né en 1709), de Stamitz (né en 1717), qui, avec lui, préparèrent la voie aux trois grands maîtres de la symphonie. D'abord étudiant en droit à Leipzig, il abandonna la carrière de jurisconsulte à vingt-trois ans pour se donner à la musique ; il devint

musicien de la Chambre du grand Frédéric, dont il se sépara en 1667 (par suite de la guerre de Sept ans), et vint se fixer à Hambourg, où il mourut en 1788, trois ans avant Mozart. Son jeune frère Jean-Christian, fixé à Londres, disait de lui : « *Il vit pour composer*, tandis que moi, je compose pour vivre! » Son opuscule *Essai sur la vraie manière de jouer du Clavier* (1753-62, en 2 parties, réédité par Walter Riemann en 1906), qui, aujourd'hui encore, garde un haut intérêt historique et général, assura dans toute l'Europe son autorité de critique virtuose. Ses œuvres religieuses et profanes sont extrêmement nombreuses. Au groupe des premières appartiennent deux oratorios : *Les Israélites dans le désert* et *Résurrection et Ascension*, d'une valeur très sérieuse.

Les *Israélites* (1775), qu'une société chorale de Munich voulut, en 1864, tirer d'un injuste oubli, paraissent plus influencés par l'art traditionnel de Hambourg et des musiciens du Nord que par celui des Italiens. On y remarque, parmi les soli, les chants de Moïse (écrits pour baryton comme ceux du Christ dans la Passion selon St. Mathieu de J.-S. Bach). Le second oratorio, *Auferstehung und Himmelsfahrt*, est qualifié d' « opus divinum » dans l'*Almanach musical pour l'Allemagne, 1789*. L'instrumentation en est brillante; l'introduction, formée d'un unisson (en crescendo) des altos et des basses, est d'un bel effet. Les chœurs manquent un peu d'originalité, mais sont expressifs, bien appropriés aux situations. Dans la partie vocale, on peut signaler le récitatif *Judæa zittert* accompagné par le quatuor à cordes et des timbales obstinées, que Schering considère comme « un des plus puissants de l'art allemand dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle »; l'air de bravoure (pour basse) *Der König ziehet in sein Reich*, accompagné par les trompettes; la fugue *Alles was Odem hat.*

Ph. E. Bach suivait une aptitude plus nettement indiquée de sa propre nature en écrivant pour le concert ou pour la chambre. Le second groupe de ses œuvres est plus étendu encore que l'autre : il comprend, pour clavecin seul, 210 pièces, dont 90 sonates environ; on s'en étonnerait si cette famille Bach n'était un magnifique exemple du pouvoir mystérieux de l'hérédité. C'est principalement sur ces sonates pour clavecin que s'est arrêtée l'attention de la critique, car Em. Bach passe avec raison pour l'organisateur définitif et un des premiers maîtres du genre. Il publia d'abord un recueil de six sonates, dédiées au Roi

de Prusse (1742), qui eurent peu de succès; dans la suite, les recueils les plus importants furent ceux de 1744, de 1760 (*Sonaten mit veränderten Reprisen*), et la collection commencée en 1779 sous le titre de *Sonaten nebst Rondos und freien Phantasien für Kenner und Liebhaber*. Ils sont aujourd'hui suffisamment connus grâce aux rééditions plus ou moins complètes qu'en ont données les modernes (Hans de Bülow, Schletterer, Baumgart, Krebs, Espagne, H. Riemann). Leur valeur historique est de premier ordre. « Ce que je sais, a écrit J. Haydn, je le dois à K. Ph. Emanuel Bach ». Sa virtuosité d'exécutant aida Bach à trouver le plan et le style de la sonate. Sauf quelques exceptions, comme les pièces composées de deux mouvements lents (n° 2 du recueil de 1779 et n° 3 du recueil de 1781) ou de mouvements enchaînés (n° 1 du recueil de 1760, n° 2 du recueil de 1761, n$^{os}$ 3 et 4 du recueil de 1780), les sonates de Bach comprennent généralement trois parties, par imitation probable des ouvertures françaises et de Scarlatti : *Allegro* ou *Moderato*, *Andante* ou *Adagio*, *Presto* ou *Allegro*. L'allegro du début, qui fut et resta longtemps le type du premier mouvement de la sonate classique, a une construction assez complexe. On peut en présenter la forme comme étant à la fois binaire et ternaire, selon qu'on envisage la construction strophique, ou bien les thèmes et leurs modulations. Comme construction strophique, rien de plus simple : l'allegro se divise en deux parties soumises chacune à une reprise, soit deux strophes accompagnées de leur antistrophe : AA′ + BB′. Mais les thèmes mélodiques et les tonalités s'enchaînent suivant un plan différent. La première strophe A se décompose d'abord en deux parties : la première énonce l'idée fondamentale dans le ton du morceau; la seconde reprend cette idée en modulant à la dominante. Entre les deux, s'insèrent des idées accessoires, soit le schéma suivant : $A_1 + b_2 + c_3 + A_4 + C_5$ (finissant dans le ton initial), où l'idée principale du morceau est désignée par les majuscules, les idées épisodiques par les minuscules, et les changements de ton par les chiffres. $A_1$ et $A_4$ se répètent chacun deux fois. Le sujet de l'allegro est mis ainsi en pleine lumière; avec la reprise, il n'est pas répété

moins de huit fois. Malgré la division indiquée par la transposition à la dominante ($A_4$), cette strophe ne forme qu'une section dans l'ensemble de l'allegro : c'est l'*exposition*. La strophe B est également divisée en deux parties : elle reprend le thème principal d'abord au ton relatif, puis au ton initial ; mais ces deux parties ont un caractère particulier qui, bien qu'elles soient contenues dans la même strophe, permet de les compter séparément : la première partie de B est un *développement* de l'idée principale avec de libres modulations ; la seconde est une *récapitulation* qui conclut en revenant à la tonique. On a donc le plan suivant qui a un double aspect, binaire ou ternaire, selon le point de vue :

| | | | |
|---|---|---|---|
| I ....... | Strophe et antistrophe A .......... | | I |
| II....... | Strophe et antistrophe B | b ...... | II |
| | | b′...... | III |

Ce plan se retrouvera dans l'allegro des sonates de Beethoven. Que manqua-t-il donc à Ph.-E. Bach? simplement, de répandre un intérêt *égal* dans les diverses parties que nous venons de distinguer. En général, il débute par un thème qui a du caractère et de l'allure ; mais, dans les idées accessoires (désignées par les lettres minuscules de notre premier schéma), l'inspiration semble remplacée par une phraséologie un peu vide ; et le développement de l'idée (première partie de la strophe B) n'est qu'ébauché. Son mérite, outre la détermination du cadre que les maîtres ultérieurs devaient prendre comme modèle, fut de faire progresser cette chose mal aisée à définir, très nette cependant pour le sens musical : le *style*, conditionné à la fois par la nature de l'instrument, par le caractère mondain du genre de composition, par la nécessité d'établir un compromis entre l'agrément et la technique, entre le contrepoint et l'harmonie, et, pour tout dire, entre ces trois formes du discours musical dont la sonate est le point d'aboutissement : la toccata abstraite et de pure virtuosité, qui semblait inséparable des instruments à touches ; le *cantabile;* les rythmes de danse traditionnels. Considéré en lui-même et pour sa valeur personnelle, abstraction faite des immenses services rendus à ses successeurs, Ph.-

E. Bach n'apparaît plus à côté des grands maîtres, mais brille au second rang avec le mérite le plus honorable. Il n'a ni la profondeur de son père Jean-Sébastien, ni la fluidité capricieuse de Scarlatti; et son formalisme, issu de celui de Hasse, s'embarrasse parfois de certaines duretés ou s'alourdit de quelques remplissages : il fait une musique de salon qui est parfois une musique de laboratoire; il est un peu sec; mais c'est un inventeur original de formes mélodiques et rythmiques; et si ses inventions ne semblent pas toujours couler de source, on sent qu'elles partent d'un artiste qui avait une conception très sérieuse et très noble de son art, et qui, tout en laissant paraître un peu d'effort, sait arriver, par ses moyens propres, à l'agrément, à la cohérence logique, à la variété des idées. « Il me semble, a-t-il écrit, qu'avant tout la musique doit toucher le cœur; or, un exécutant n'y arrive pas en faisant beaucoup de tapage et d'arpèges; au moins n'est-ce pas ma méthode. » Excellent principe, faisant honneur à son goût, et qu'il réalisa à sa manière, — qui est la manière allemande primitive, au seuil de l'époque moderne. Il s'efforce à plaire, non sans quelque gaucherie; il semble dire comme Regnier :

O Muse, je t'invoque; emmielle-moi le bec!

Et la Muse ne reste pas sourde à la sollicitation.

Au point de vue de l'écriture, c'est encore un musicien de transition. « Jean-Sébastien, dit Hadow, était un contrepointiste très expérimenté en harmonie; Ph.-Emmanuel est un harmoniste qui a traversé l'école du contrepoint. » Il ne fait que commencer, en cela, l'évolution qui s'accentuera de plus en plus, de Haydn à Schubert. Ce fut une sorte de conservateur libéral, dont le génie fut surtout apprécié par les générations qui lui ont succédé; il rendit à la musique des services analogues à ceux que Malherbe rendit à la poésie française.

Malgré leur tendance à imiter la grâce italienne et française, on retrouve la sécheresse que nous avons signalée dans les idées mélodiques de Ph. E. Bach, chez les contemporains de l'école berlinoise, compositeurs de Lieder, dont Marpurg publia une collection (1755-63) comprenant des œuvres de Marpurg, Ph. E. Bach, Kirnberger, Graun,

Schale, Agricola, Nichelmann, Sack, Rackemann, Ianitsch, Quantz, Krause, Roth, Seyfarth. — Pour l'étude de la sonate allemande fondée de plus en plus, au xviii^e siècle, sur le principe de la monodie accompagnée, une source importante est la série des 3 recueils de sonates pour clavecin publiés en 1758-1766 à Nuremberg par Haffner : 1° *Œuvres mêlées*, etc., contenant 72 sonates de Ph. Em. et Joh. Chr. Bach, Leopold Mozart, Georg Benda, Joh. Adolph Scheibe, Georg Chr. Wagenseil, Joh. Chr. Walther, Joh. Ernst Eberlin, Bernhard Houpfeld, Fr. Ant. Stadler, Appell, Schobert... ; 2° *Raccolta musicale*, contenant seulement des sonates d'auteurs italiens; 3° *Collection récréative*, contenant 6 sonates de Ph. E. Bach, Busse, K. Fasch, Ianitsch, Kimberger, Chr. G. Krause.

Ph. E. Bach fut à peine plus estimé par ses contemporains que le ténor Karl Heinrich Graun, auteur d'un grand nombre d'opéras, et dont un célèbre oratorio, *La mort de Jésus* (1755), eut pendant très longtemps, à Berlin, le vendredi saint, les honneurs de l'exécution annuelle.

Dans le sillage, sinon sous l'influence de Bach, et dans la période qu'on peut nommer prébeethovienne en raison de la parenté des génies et non pas seulement à cause des dates, apparaît un compositeur dont l'œuvre est en grande partie perdue, çà et là contaminée d'ajouts indiscrets, mais que l'on connaît suffisamment pour dire qu'il fut une noble et belle figure dans l'histoire de l'art : Fr. Wilhelm Rust (1739-1796). Son souvenir est attaché à la petite cour du duché d'Anhalt-Dessau qui eut, comme celle de Mannheim, un orchestre brillant et considérable. Dirigé par Rust, cet orchestre comprenait, en 1794 : le quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, un orgue, et les timbales. Issu d'une famille dont le chef remplissait des fonctions politiques auprès d'un prince, Rust reçut la plus brillante éducation. A treize ans, il jouait par cœur, d'un bout à l'autre, le *Clavecin bien tempéré*. Il « étudia » aux Universités de Leipzig et de Halle. De Friedemann Bach, fils aîné de J.-S., il reçut des leçons (gratuites, nous dit Reichardt) de composition, d'orgue et de clavecin, complétées plus tard par celles de Ph. Em. Bach; pour le violon — instrument où il excellait, — il fut élève de Hoeckh, de Tartini et de Pugnani. Il fut en relations avec Gœthe plus jeune que lui de dix ans, et ne laissa pas de subir l'influence du grand poète. Rust a

cultivé tous les genres. L'affiche qui en 1777 annonçait un de ses mélodrames composé dans la manière de Benda, disait que son art avait un double objet : *Natur und Empfindung*, nature et sentiment; sauf ses sonates pour violon (en particulier la sonate en *ré* mineur), où on trouve, outre les qualités de sentiment et de sincérité, une technique des plus brillantes, cette formule semble pouvoir s'appliquer à tout ce qu'il a écrit.

Rust a composé, pour des fêtes occasionnelles, de grandes cantates : une en 1773, pour orchestre et chœur à voix mixtes; le Psaume 34, pour chœur, solo et orchestre; les deux cantates *Herr Gott, Dich loben wir* et *Allgnädiger in allen Höhen*, cette dernière (1784) pour 3 chœurs avec 3 soli. En 1791, il aborda pour la première fois (sur le thème *Gross ist der Herr*) la composition pour deux doubles chœurs à 6 et 8 voix. Dans la cantate *Dieu est amour* (Gott ist die Liebe), écrite à l'occasion d'un mariage princier, il emploie 4 cors avec parties réelles. On retrouve l'emploi des 4 cors dans la musique de son mélodrame *Colma*. Il a écrit plusieurs ouvrages pour le théâtre; et il y a de lui deux recueils d'*Odes et Lieder* (parus en 1774 et 1796). Ses compositions purement instrumentales sont les plus nombreuses. On a réédité de lui, au XIXe siècle : *Six sonates pour clavecin*; l'*Allegretto grazioso con Variazioni per il cembalo*; la *Grande sonate pour pianoforte* en sol majeur; les *3 sonates pour violon solo* (dont la première est célèbre). Parmi les œuvres non imprimées, il y eut : *46 sonates pour clavecin dans tous les tons*, un certain nombre de sonates à *4 mains*, *pour 2 clavecins*, une pour *3 clavecins* (œuvres perdues, sauf une, pour 4 mains); des concertos pour clavecin, violon et cor; des fugues pour clavecin et violon, etc. HOSÆUS en a donné un catalogue thématique dans une étude *Sur la vie musicale à Dessau, de 1766 à 1799, et sur Rust* (1882).

## Bibliographie.

L. DE LA LAURENCIE et G. DE SAINTE-FOIX : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750* (dans l'*Année musicale*, Paris, Alcan, 1912). — HELLOUIN : *Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle* (1903). — CONSTANT PIERRE : *Œuvres de Gossec*, etc., dans *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française* (Imp. Nat., 1899), et *Hymnes et chansons de la Révolution* (1904, *Musique instrumentale*, p. 839-860). — H. RIEMANN : *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, $III_1$ et $VII_2$ (1902, choix de symphonies de l'école de Mannheim), et *Collegium musicum* (choix de sonates en trio de Stamitz, etc.). — *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* : *Wiener Instrumental Musik..... um 1750, Vorläufer der Wiener Klassiker*, préface de GUIDO ADLER (1908). — LUCIEN KAMIENSKI : *Mannheim und Italien*, dans les *Sammelbände der Int. Mus Ges.* (janv.-mars 1909). — A. HEUSS : *Zum*

*Thema Mannheimer Vorhalt* (de l'Appogiature dans les symphonies de M., dans la *Zeitschrift der Int. Mus. Ges.*, 1908). — MICHEL BRENET : *L'origine du crescendo* (Revue S. I. M., 15 oct. 1910). — K. H. BITTER : *K. Ph. Em. Bach...* (1868, 2 vol.). — HANS DE BÜLOW, SCHLETTERER, KREBS, ESPAGNE, H. RIEMANN, ont réédité beaucoup d'œuvres de Ph. Em. Bach, et M. WOTQUENE a donné un catalogue thématique de ses compositions (1905). — C. PRIEGER : *Fr. W. Rust, ein Vorgänger Beethovens.*

Addendum : *La musica instrumentale in Italia nei Secoli XVI, XVII e XVIII* (avec 272 exemples musicaux dans le texte), par L. TORCHI (Turin, chez Bocca, 1901, 278 p. in-8°).

# CHAPITRE LI

## LA RÉVOLUTION FRANÇAISE ET LA MUSIQUE

**La musique et l'éducation nationale. — Les chansons politiques. — Les hymnes. — Les grands compositeurs de la Révolution. — Rouget de l'Isle et la *Marseillaise*, Méhul et le *Chant du départ*. — En quoi la Révolution française a ouvert une ère nouvelle pour la musique. — La fondation du Conservatoire; le rapport de M.-J. Chénier.**

Les compositions musicales écrites en France, à la fin du XVIII[e] siècle, pendant la période révolutionnaire, n'ont pas encore trouvé place dans une Histoire générale de l'art. Les critiques étrangers semblent en ignorer l'existence. Elles présentent cependant un intérêt de premier ordre par leur nombre, par la beauté originale de plusieurs d'entre elles, par leur rôle social, et par la conception générale de l'art musical qui a inspiré les plus importantes.

Sous l'influence des souvenirs antiques et, en particulier, des traditions grecques, les hommes de la Révolution ont eu une idée admirable de la fonction sociale de la musique et des services qu'elle peut rendre dans un Etat. Là, comme ailleurs, ils ont brisé de vieux cadres et voulu replacer les artistes dans le large courant de la vie nationale; ils les ont arrachés au dilettantisme de cour, à l'esprit des salons et des petites chapelles d'amateurs, pour les associer directement aux drames de la patrie, à ses aspirations enthousiastes, à son culte pour la gloire et pour la liberté. Eux aussi, et mieux encore que les artistes de la Renaissance, ils ont cru découvrir la Nature et l'Humanité. En cela, ils

ont vraiment ouvert des horizons plus larges à la musique et à l'inspiration moderne; ce mérite, pour être resté trop souvent dans le domaine des « principes », n'en a pas moins une haute importance artistique et historique. Toute la musique du XIX^e^ siècle, à commencer par Beethoven, est tributaire de la Révolution. C'est dans les idées sur l'éducation que le changement de point de vue se fait le mieux sentir.

Divers projets relatifs à l'enseignement national furent présentés à l'Assemblée Législative et à la Convention; pour la première fois, depuis le siècle de Périclès, la musique était mise à la place qui convient. Dans le projet de Rabaut Saint-Etienne (21 décembre 1792), on trouve les lignes suivantes sur les exercices scolaires : « .... En chaque exercice, il sera chanté des hymnes à l'honneur de la patrie, à la liberté, à l'égalité, à la fraternité de tous les hommes; des hymnes propres enfin à former les citoyens à toutes les vertus. *Ils devront être approuvés par le Corps législatif.* » L'auteur de la *République* n'eût pas mieux dit. Le projet d'éducation nationale présenté à la Convention par Sieyès, Daunou et Lakanal, le 8 messidor an I (26 juin 1793), dit à l'article 25 : « Ils (les élèves des Ecoles nationales) sont particulièrement exercés au chant et à la danse de manière à pouvoir figurer dans les fêtes nationales. » Un autre plan d'éducation admiré par Michelet, celui de Lepelletier de Saint-Fargeau, présenté par Robespierre le 25 messidor (13 juillet 1793), réclame « l'étude de chants civiques » (art. 11 et 12). Dans le second projet de Lakanal, devenu la loi du 27 brumaire an III (17 novembre 1794) qui fixa le programme des écoles primaires, il est dit : « .... On fera apprendre le recueil des actions héroïques et des chants de triomphe » (ch. IV, art. 2). Le chant choral avait été conçu par l'ancien régime comme un auxiliaire de la liturgie catholique ou bien, hors de l'Eglise, comme un divertissement dans les spectacles offerts à l'oisiveté des grands; d'une façon générale, — qu'on songe aux dédicaces et aux titres des anciens ouvrages! — les musiciens travaillaient pour amuser le Roi et sa cour, ou une élite de connaisseurs. Combien supérieur est le nouveau point de vue! Les préoccupations d'art

pur — c'est d'ailleurs une lacune — sont elles-mêmes écartées. La Musique n'aura pas le droit de s'enfermer chez elle pour faire de la dentelle, ou de manier l'encensoir. Elle est un acte civique, soumis à un contrôle officiel; elle aura sa place sur le forum, au milieu des foules, voire sur les champs de bataille. Vulgariser de beaux sentiments, graver dans les mémoires les formules du devoir, et, par la puissance concertée du nombre, créer de l'enthousiasme dans les volontés : telle va être sa fonction. *Ancilla Reipublicæ*!

Il y a une grandeur belle comme l'antique dans ce système où tout converge vers le bien public, et où l'idée du monarque est remplacée par l'idée de la Nation. Le chant choral est une force morale au service de la Patrie; l'Etat la met en mouvement, la dirige, la surveille : il semble s'inspirer de la page célèbre où Platon déclare n'admettre que les modes musicaux capables de produire les vertus du soldat-citoyen dont il trace un portrait idéal. On peut reprocher à ces idées de rappeler la tyrannie de certaines lois de Sparte; l'art n'a-t-il pas besoin de fantaisie et de liberté? Pourtant, si les idées de « civisme » et de patrie, avec les préoccupations politiques et les intransigeances qu'elles impliquent, passent au premier plan pour y prendre une importance capitale, remarquez qu'on voulait faire chanter aux musiciens la fraternité de *tous* les hommes; et cette tendance humanitaire — caractéristique de l'esprit français à la fin du XVIII^e siècle — est certainement contraire au génie de l'antiquité : mais elle est conforme à celui de la Musique, art de grande généralisation. On la retrouvera dans les chefs-d'œuvre d'un Beethoven.

Une autre idée, toute favorable à la musique, fut celle des fêtes civiques avec masses chorales et orchestre : fêtes de la Nature, de l'Agriculture, de la Jeunesse, des Epoux, de la Reconnaissance, de l'Etre suprême, etc. Il semble que la Révolution ait heureusement rivalisé avec la tradition monarchique en reprenant et en transposant, au profit du peuple et pour son bien moral, les réjouissances organisées jadis pour le Roi, pour ses maîtresses et pour ses courtisans. « Il est une sorte d'institution, disait Robespierre, qui doit être considérée comme une partie essentielle de l'éducation publique : je veux parler des fêtes nationales. »

Telle était aussi l'opinion de Daunou. C'est en vertu d'un décret dû à l'initiative de ce dernier que fut organisée la plus charmante des fêtes, celle « de la Jeunesse », pour laquelle la musique fut écrite par un Jadin, un Cherubini. On y armait les jeunes gens, comme autrefois les chevaliers; les « jeunes citoyens » chantaient, après l'armement :

> **Ce fer, guidé par la prudence,**
> **Soutiendra l'honneur de la France;**
> **Du peuple souverain il défendra les droits.**
> **Nous jurons à la République**
> **La haine du joug monarchique,**
> **Le mépris de la mort et le maintien des lois!**

Un tel langage vaut bien les compliments hyperboliques, à l'adresse du Roi Soleil, que prodiguait Quinault dans les prologues des tragédies lyriques de Lulli. La Révolution enlevait à la musique les badinages et les fadaises qui lui avaient si longtemps servi de thème : elle remplaçait la mode par la Nature, l'esprit de salon par le sentiment de la vie, l'art de plaire aux grands par l'amour de l'humanité, les religions par la religion. C'est de cet affranchissement et de cet élargissement de la pensée que sont sortis les chefs-d'œuvre des grands compositeurs modernes, toutes les symphonies de Beethoven (technique à part). Aujourd'hui encore la permanence de l'impulsion donnée est reconnaissable. Un ouvrage énorme, comme la *Symphonie domestique* de Richard Strauss, édifié sur ces trois idées simples : l'*épouse*, l'*époux* et l'*enfant*, séparé par un abîme du sentiment qui régnait dans les compositions de l'ancien régime, paraît cependant fort bien adapté à l'esprit de 1793; et si M. Strauss s'étonnait d'être rattaché à des origines qu'il ignore peut-être, c'est que la Révolution a créé un mouvement d'une ampleur telle que la plupart des formes de l'activité moderne s'y trouvent englobées à leur insu. En somme, en revenant à la nature, à l'humanité, à la raison, à l'idée de « l'Être suprême » dégagée des dogmes, la Révolution a changé l'orientation de l'art musical.

Les divisions d'un tel sujet peuvent être diverses, selon le point de vue politique ou musical que l'on adopte. Il y a, dans la Révolution, une période monarchique, s'étendant jusqu'à l'abolition de la royauté (21 septembre 1792) ou

jusqu'à la mort de Louis XVI (21 janvier 1793), et une période révolutionnaire allant, de cette dernière date, — ou de la Constitution de l'An I, juin 1793 — à la fin du Directoire, en 1799; à partir de là, Napoléon est maître de la France (jusqu'au 6 avril 1814). De tels cadres sont pleins de musique et de musiciens. L'année 1794 (juin), où la série des fêtes officielles commence par celle de l'Être suprême, pourrait aussi servir de frontière entre deux périodes, car c'est à partir de ce moment que la musique devient, officiellement, un art *national*. — Si l'on s'en tient à la division des genres, on peut distinguer tout simplement la composition vocale et la composition instrumentale. La première comprend les monodies et les hymnes à l'unisson, les soli avec refrains pour une ou plusieurs voix; les duos et trios; les chœurs avec et sans accompagnement pour voix d'hommes et pour voix mixtes, les cantates avec soli et chœurs accompagnées par un ou plusieurs orchestres. La musique instrumentale comprend les symphonies, les ouvertures, les marches, les « Pas de manœuvre ». — Une vue d'ensemble de ce sujet grandiose suggère l'idée d'un autre plan qui serait tout aussi légitime. Dans les périodes dont nous avons indiqué les dates extrêmes, il y a en réalité deux musiques : la première est celle que créent les circonstances et les événements du jour : elle est fille de la politique. La seconde continue les habitudes d'avant 1789 et ne commence qu'à partir de 1792 à se rapprocher de la première et, dans une certaine mesure, à s'y adapter : elle est fille de la tradition. — Enfin, les faits à étudier pourraient être rangés sous trois rubriques : les œuvres, les idées (surtout en matière d'éducation musicale); les institutions.

Il n'y a pas de démocratie sans fêtes nationales; et il n'y a pas de fêtes nationales sans musique. Ce principe général fut celui de la Révolution. Il trouva une application éclatante dans une journée qui fut certainement la plus belle de l'histoire universelle, et qui nous fournira la meilleure entrée en matière. Nous avons déjà vu de grandes fêtes religieuses et sociales animées par la musique : le peuple d'Athènes célèbrant ses Dionysies par des cortèges pittoresques et associant les drames chantés d'un

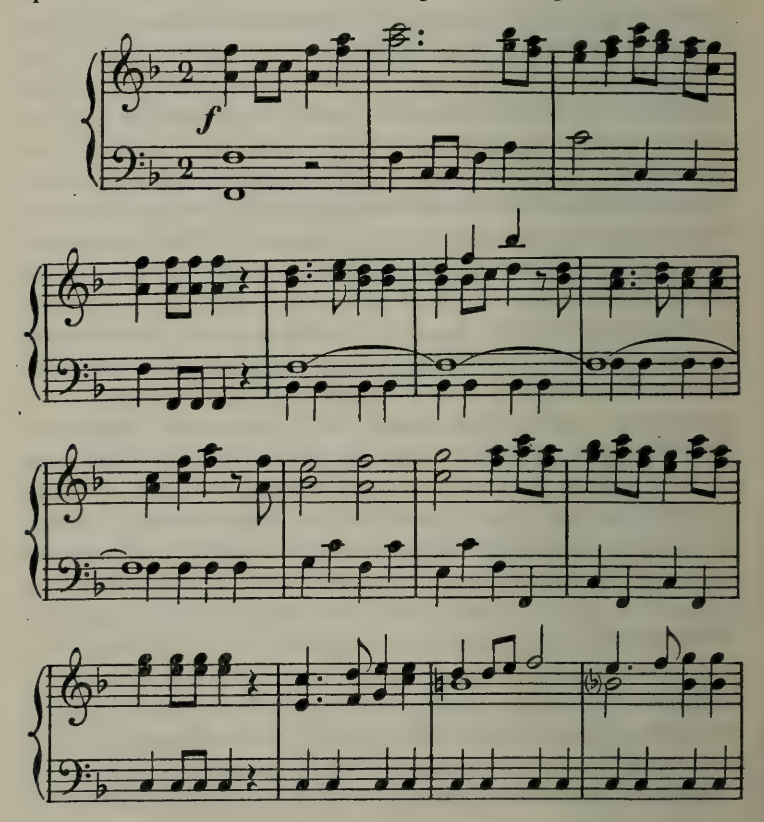
Eschyle ou d'un Sophocle à des liturgies traditionnelles en présence des prêtres, des magistrats et des alliés de la cité; les drames sacrés et lyriques du moyen âge où l'imagination de la « plèbe de Dieu » faisait reparaître les figures des Prophètes, la Passion, les scènes de la légende dorée; les offices de la Chapelle sixtine où se déroulaient, comme les draperies d'une mise en scène céleste, les polyphonies d'un Palestrina; les solennités où le génie d'un Gabrieli se mettait au service de la république de Venise étalant, entre les deux orgues de Saint-Marc, la fierté de ses victoires, le sensualisme de sa religion et le luxe asiatique de son aristocratie; les représentations de gala données à la Cour de Vienne au moment où le soleil levant de l'opéra italien commençait à dégourdir l'Allemagne méridionale, ou encore les fêtes enchantées données à Versailles à l'heure où Louis XIV réunissait en soi tout ce que la richesse, la gloire et l'amour peuvent mettre de magique illusion au cœur d'un monarque de vingt ans. Ce furent, dans l'histoire de la civilisation, de magnifiques spectacles, expressifs de l'état plus ou moins durable d'une société, non constitués par une simple juxtaposition de belles formes, de couleurs, d'attitudes et de gestes, avec un peu de mélopée chorale ou de symphonie et d'orchestre pour l'agrément de l'oreille, mais tirant leur intérêt et leur beauté d'une foi commune, d'une âme collective et, si l'on peut dire, d'une sorte de génie religieux ou profane qui semblait planer sur chacun d'eux. Ce furent des « époques » dans les annales de l'humanité d'Occident. Voici qui les dépasse. A une synthèse de ce qu'ils avaient de meilleur, s'ajoutèrent une idée et un sentiment sublimes.

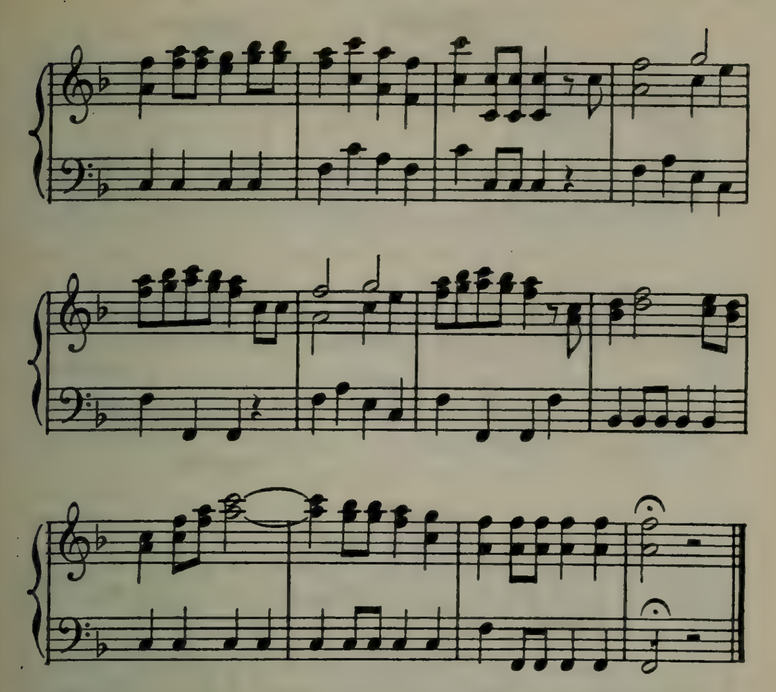
Nous sommes au 14 juillet 1790. Un cortège grave et brillant traverse Paris. En tête, à cheval, avec sa musique, ses timbales et ses trompettes, est un détachement de la garde nationale parisienne nouvellement formée. Ensuite viennent les citoyens de Paris nommés en avril 1789 pour les États généraux; la garde nationale à pied, précédée de sa musique; les citoyens élus en août 1789, au nombre de 240; les tambours de la Ville, les 120 commissaires élus par les 60 districts pour faire les honneurs de la fête, accompagnés des présidents de tous les districts, les Admi-

nistrateurs provisoires de Paris, le maire, la garde et la musique de Paris, — le Roi, ayant à sa droite le Président de l'Assemblée nationale, — puis, hommage rendu aux idées de Rousseau, *cent nourrissons portés dans les bras de leurs mères*. Il y a encore un bataillon, précédé de sa musique, de 400 enfants âgés de huit à dix ans ; après eux, les députés de 42 départements de France, les troupes de ligne de toutes armes, les soldats et les marins, encadrant les représentants de la marine marchande ; les députés des 41 autres départements, un bataillon composé de vétérans ou vieillards : pour terminer la marche, un détachement des gardes nationaux à cheval. Les députés sont au nombre de 14000. On se rend au Champ de Mars où un colossal amphithéâtre contenant deux cent mille personnes a été dressé par des ouvriers volontaires de tout âge. Sur l'autel de la Patrie, placé au centre, le grand aumônier de France, assisté de 60 aumôniers de la garde nationale, célèbre une messe solennelle ; puis le général La Fayette vient, au nom de tous, prêter le serment de fidélité à la Nation, à la Loi, au Roi, à la Constitution. Autour de lui, court dans tous les cœurs cette flamme sans laquelle une fête populaire n'est que bruit et parade : l'enthousiasme ! Le peuple qui vient de renouveler la France par un acte de volonté libre a une foi profonde dans l'unité de la Patrie ; pour la première fois depuis le commencement du christianisme, l'idée de la fraternité humaine reprend possession des âmes, fait couler des larmes de joie, triomphe des conventions et de la barbarie. Or, dans cette fête de la Fédération, la musique joue un grand rôle, car l'émotion et l'allégresse sont partout. La musique, comme le veut la tradition, est seule capable d'exprimer certains états de l'âme populaire. Immédiatement après le serment universel, on chanta un *Te Deum*, de la composition de Gossec, « pour remercier l'Être Suprême de tous les biens dont il comblait la France depuis une année entière... Le peuple et la musique chantèrent alternativement les couplets... Pendant la messe, on avait entendu une musique assortie à la circonstance et composée des morceaux les plus frappants. Le célèbre serment de *Dardanus* ne fut pas oublié. »

Ce *Te Deum* de Gossec, composition considérable

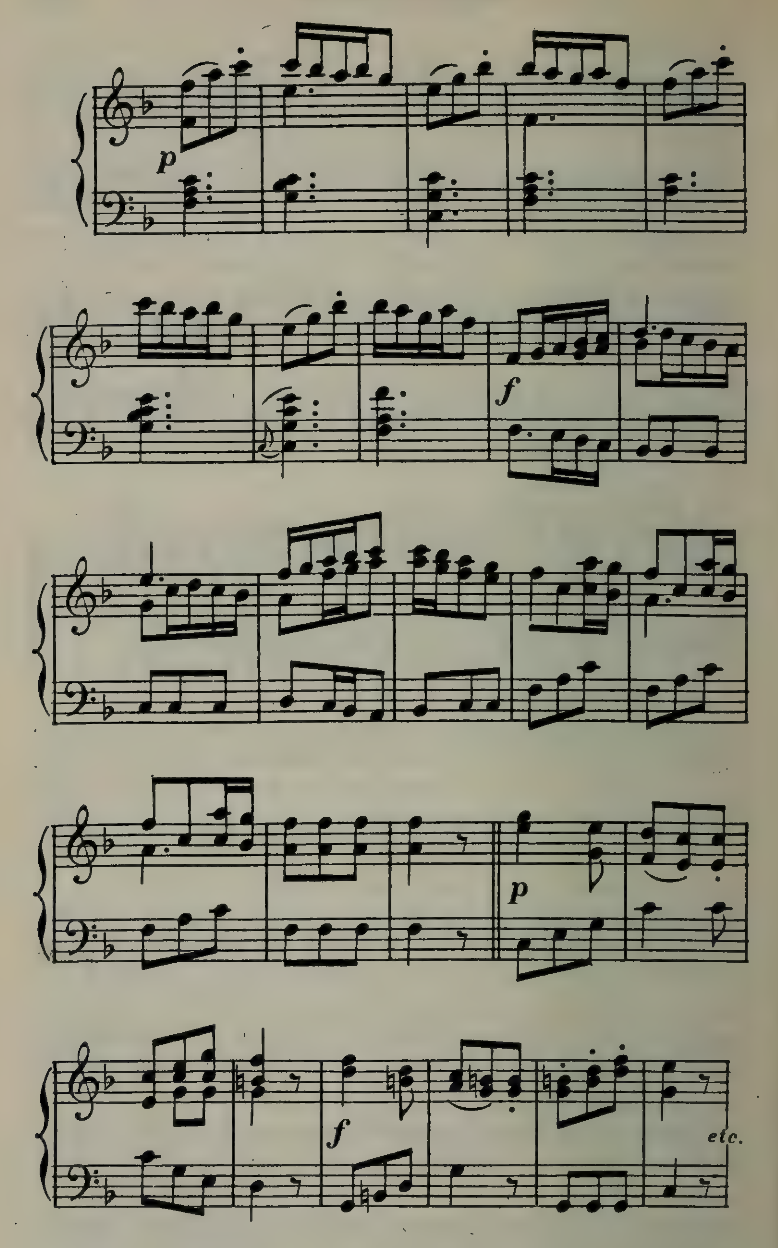
(524 mesures), est liturgique par les paroles, profane par l'orchestre, les mélodies, les rythmes et les mouvements : et ce double caractère sied fort bien à une fête qui associait le principe monarchique et traditionnel à des idées très nouvelles. Il est formé des parties suivantes : Introduction instrumentale; chœur à l'unisson et accompagné, sur les premières paroles du texte; chœur accompagné à trois parties, haute-contre, taille et basse; allegretto instrumental (*passepied*); reprise du chœur accompagné à 3 parties; larghetto instrumental, allegro (*id.*), chœur, allegretto instrumental, et chœur. En voici le début (réduction de l'orchestre par M. Constant Pierre). Il a le caractère et la netteté d'une sonnerie de fanfare; nous le citons comme spécimen assez exact de la musique du temps :





Dans cette page correcte et simple. où tout est en clair, et dans ce qui suit, il n'y a pas le sentiment religieux, avec son émotion recueillie et ses tendances mystiques, tel que l'avaient traduit les compositeurs de l'ancien régime, mais la formule d'une sorte de foi mêlée de civisme et d'habitudes militaires, une association curieuse — et dont il ne faut pas méconnaître l'originalité! — du langage d'Église et de l'esprit du forum. Ce *Te Deum* semble être le chant de prêtres qui feraient partie de la garde nationale, de pontifes habitués à entendre les appels de la trompette et qui auraient piqué une cocarde tricolore à leur costume rituel. C'est d'une éloquence sommaire et très simplifiée, traduisant l'allégresse avec une franchise et une ingénuité de procédés qui rappellent la chanson populaire, mais aussi avec une certaine grandeur, — gâtée par de banales clausules.

Dans le premier interlude instrumental, on trouve un *passepied* de 97 mesures dont voici un fragment :




Voilà un rythme un peu insolite pour une musique de

*Te Deum* : c'est une danse ! Ne nous hâtons pas cependant de goûter le plaisir facile de la parodie après n'avoir vu là qu'une faute assez lourde contre les bienséances. Nous comprendrons ce « passepied », si nous songeons aux incessantes incursions de l'esprit populaire, depuis le moyen âge, dans la vie de l'Église, aux centaines de messes écrites par les plus grands compositeurs sur des motifs de chansons dont les paroles étaient extrêmement libres... Aux œuvres musicales, comme aux œuvres littéraires, doit être appliquée une critique *historique* : il faut entendre par là, non la critique dédaignant une certaine conception universelle du beau et prête à tout excuser en raison des dates, mais une critique sachant varier son point de vue et ne soumettant pas toutes les compositions au même criterium. Si l'on veut apprécier équitablement le *Te Deum* d'un Gossec exécuté au Champ de Mars en 1790, il faut ignorer Beethoven et César Franck, tout comme il faut oublier Pindare en parlant d'un Béranger. La sincérité est peut-être la seule vertu qu'on puisse exiger d'un musicien : le reste est affaire de préférence personnelle, et combien sujet aux variations de la mode !

Quel est le *Dardanus* dont on exécuta « le célèbre serment » à cette fête de la Fédération ? Il y a deux *Dardanus*. Le premier est la « tragédie de La Bruère, mise en musique par M. Rameau, et jouée pour la première fois le 19 novembre 1739 ». Elle avait eu un assez grand succès. « En 1760, à une représentation de *Dardanus*, le public aperçut M. Rameau à l'amphithéâtre : on se tourna de son côté et on battit des mains pendant un quart d'heure. Après l'opéra, les applaudissements le suivirent jusque sur l'escalier ». (Clément et l'abbé de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, 1775, t. I, p. 244). Le second *Dardanus* est celui de Sacchini, tragédie lyrique en quatre actes plus voisine de la Révolution : elle avait été « représentée devant leurs Majestés à Trianon le 18 septembre 1784, et par l'Académie royale de musique le 30 novembre suivant » (B. N. Vm² 249, partition de l'ouvrage de Sacchini, pleine de fautes de gravure ; et Vm² 522, partition de Rameau). C'est très probablement au compositeur italien qu'on emprunta le fragment de musique exécuté le 14 juillet 1790. Voici les

paroles de ce serment, qui sont d'ailleurs les mêmes dans les deux opéras :

TEUCER.

Par des nœuds immortels
Rendons notre union plus sainte et plus certaine !
Pour recevoir nos serments mutuels
Que ces tombeaux servent d'autels !

Duo de *Teucer* et *Anténor.*

Mânes plaintifs, tristes victimes,
Nous jurons d'immoler notre fatal vainqueur.
Dieu qui nous écoutez, qui punissez les crimes,
C'est vous qu'atteste ici notre juste ferveur.
De mille maux accablez le coupable
Qui trahira ses serments,
Et dans son cœur, pour comble de tourments,
Faites tourner la voix impitoyable
De remords dévorants.
Par des jeux éclatants consacrez la mémoire
Du jour qui voit former ces nœuds;
Peuple, chante le jour heureux
Qui va réparer votre gloire!

Avant d'aborder le vaste répertoire constitué par l'œuvre propre de la musique révolutionnaire et dont la caractéristique générale est suggérée par ce premier exemple, nous montrerons le courant de la tradition persistant, à côté du courant nouveau, puis, à partir de 1792 environ, se mêlant à lui. C'est surtout dans les théâtres qu'on peut observer ce contraste parfois tragique, puis cette évolution, si l'on rapproche leurs programmes des grands événements du jour. (Les périodiques dont nous tirons les détails qui suivent ne donnent le plus souvent ni le nom des auteurs de la musique ni celui des librettistes ; nous comblons cette lacune dans la mesure du possible.)

*1789, du 20 juillet au 1er août : La France tout entière est comme ébranlée par la chute de la Bastille ; une terreur panique, la « Grande Peur », s'étend sur les villes et les campagnes.*

Spectacles du 21 juillet : A l'Académie royale de musique, les *Prétendus*, opéra en 3 actes de J.-B. Lemoyne, texte de Rochon de Chabannes (ouvrage dont la première représentation était du 2 juin), et le *Devin du village.* Au Théâtre italien, *les Deux petits Savoyards*, opéra-comique en un acte de Dalayrac, livret de Marsollier, et *Nina* ou *la Folle par amour*, comédie à ariettes en un acte des mêmes

auteurs. Au théâtre de Monsieur, *Le nouveau Don Quichotte*, de Champein, et *le Procès*, comédie à ariettes en 3 actes de Duni, livret de Favart. Aux Petits Comédiens de S. A. S. Mgr le comte de Beaujolais, la *Double récompense*, opéra-comique de Simon. A l'Ambigu-Comique, *la Dot*, comédie à ariettes de Dalayrac, livret de Desfontaines. « Le produit des recettes de tous les spectacles de ce jour sera remis entre les mains de M. le Maire de cette ville, pour être employé *au profit des pauvres qui ont le plus souffert dans les circonstances actuelles* (*Journal de Paris*). — 22 juillet : A l'Académie royale de musique, l'*Alceste* de Gluck. Au Théâtre italien, les *Savoyardes* ou *la Conscience de Bayard* et *les Événements imprévus*, comédie à ariettes de d'Hèle, musique de Grétry (sujet repris par Piccini, *Gli Accidenti inaspettati*, opéra-bouffe joué à Naples en 1791). Au théâtre de Monsieur, *Il Barbiere di Seviglia* (de Paisiello). — 23 juillet : Au Théâtre italien, l'*Amant statue*, comédie en un acte mêlée d'ariettes de Dalayrac, et *le Comte d'Albert*, opéra en deux parties de Grétry, livret de Sedaine. Au théâtre de Monsieur, la *Villanella rapita*, opéra-bouffe italien de Fr. Bianchi (Milan.) Aux Petits Comédiens du comte de Beaujolais, *le Faux serment*, opéra-comique de Deshayes. Plusieurs théâtres donnent des représentations *au profit des pauvres*. — Le 24 juillet : A l'Académie de musique, l'*Alceste* de Gluck. Au Théâtre italien, *Azémia* ou *les Sauvages*, opéra-comique de Dalayrac, livret de Lachabeaussière, et *Renaud d'Ast*, opéra-comique en 2 actes (sujet traité en 1765 par I.-Cl. Trial et Pierre Bachon, avec un livret de Lemonnier) de Dalayrac (1787), livret de Radet et Barré. Au théâtre de Monsieur, l'*Impresario in angustie*, opéra-bouffe de Paisiello, et *Pandore*, qui paraît être l'ouvrage écrit par Beck sur le livret d'Aumale de Corsenville. Le produit de la recette, « à la disposition du Comité de la ville, » ajoute le *Journal de Paris*. Aux Petits Comédiens, *le Tuteur avare*, opéra-comique en 3 actes de Gius. Cambini. L'Ambigu-Comique joue « au profit de la caisse établie à l'Hôtel de Ville pour les subsistances ». — 25 juillet : Au Théâtre italien, l'*Heureuse inconséquence* ou *la fausse Paysanne*, comédie mêlée d'ariettes en 3 actes, musique de Propiac sur un livret de Piis. Aux Petits Comédiens, le *Faux serment*, *Annette et Basile*, mélodrame, et *le Bon fermier*, opéra-comique de Rigel. A l'Ambigu-Comique, *Alphonse et Léonore* et le *Filet*, pièce en un acte, mêlée de musique et de danse, terminée par *le Maréchal des logis*, pantomime en un acte précédée du divertissement d'*Annette et Lubin à Paris* (parodie du *Devin*, traitée pour la musique par Laborde et Blaise en 1762; le *Journal de Paris* n'indique ici aucun nom). — 26 juillet : A l'Académie de musique, les *Prétendus*, et *OEdipe à Colone*, opéra en 3 actes de Sacchini; au Théâtre italien, *les Dettes*, comédie à ariettes de Forgeot et Champein, avec *les Deux petits Savoyards*. Au théâtre de Monsieur, *Il Barbiere*. Aux Petits Comédiens, le *Fat en bonne fortune*, opéra-bouffe en 2 actes. — 27 juillet : Au Théâtre italien, *Inès et Léonore* ou *la Sœur Jalouse*, comédie en 3 actes, mêlée d'ariettes, et la *Dot*, *id.*, musique de Dalayrac. Au théâtre de Monsieur, la *Villanella rapita*

Aux Petits Comédiens, *le Bon père*, un acte mêlé d'ariettes, et le *Faux serment*. A l'Ambigu-Comique, *Le prince noir et blanc*, féerie en 2 actes, mêlée de dialogue, de musique et de danses. — 28 juillet : A l'Académie, *Renaud*, opéra en 3 actes de Sacchini (avec la *Chercheuse d'esprit*, ballet-pantomime de Gardel.) Au Théâtre italien, *Richard Cœur de Lion*, comédie en 3 actes, mêlée d'ariettes, de Grétry, et *Fanchette ou l'heureuse épreuve*, comédie en 2 actes mêlée d'ariettes. « Le produit de cette recette *sera remis à M. Bailly*. » Au théâtre de Monsieur, *le Marquis Tulipano*, opéra français parodié de la musique de Paisiello. — 29 juillet : A l'Académie, *Orphée et Eurydice*, de Gluck, et *Panurge dans l'île des Lanternes*, livret du comte de Provence et de Morel de Chédeville, musique de Grétry, spectacle donné « *au profit des personnes qui ont le plus souffert dans les circonstances actuelles* ». Au Théâtre italien, l'*Amitié à l'épreuve*, comédie en 3 actes mêlée d'ariettes, de Grétry, et *la Fausse magie*, du même. Au théâtre de Monsieur, *Il re Teodoro*, opéra-bouffe de Paisiello. — 30 juillet : Au Théâtre italien, l'*Épreuve villageoise*, comédie mêlée d'ariettes, de Grétry, et *Sargines*, ou *l'Élève de l'Amour*, comédie lyrique en 4 actes, musique de Dalayrac. Au théâtre de Monsieur, *Il Barbiere*. Aux Petits Comédiens, *le Fat en bonne fortune*, opéra bouffon en 2 actes — 31 juillet : A l'Académie, *les Prétendus* et *Œdipe à Colonne*. Au Théâtre italien, *les Vendangeurs* ou *les Deux baillis*, divertissement en vaudeville, par de Piis et Barré.

*1789, 5 août. Une bande de 7 à 8 000 femmes, suivie par des milliers d'ouvriers sans travail, des individus sans aveu, puis par la garde nationale, s'est mise en route, dans la matinée, pour Versailles, allant, disaient-elles, chercher du pain.* — Spectacles du soir : Au Théâtre italien, *la Mélomanie*, comédie en 2 actes mêlée d'ariettes, musique de Champein, et *la Belle Arsène*, comédie en 4 actes, musique de Monsigny. Au théâtre de Monsieur, 2e représentation de l'*Ile enchantée*, opéra-comique en 3 actes, parodié sur la musique italienne. On annonce pour le lendemain *Il Barbiere*.

*1792, 11 juillet. On vient d'apprendre l'arrivée imminente des Prussiens à la frontière de Lorraine. L'Assemblée a ordonné une levée générale de volontaires et proclamé la Patrie en danger.* — Spectacles du jour : Au Théâtre italien, l'*Épreuve villageoise*, et *Sargines ou l'Élève de l'Amour*. Au théâtre de Mlle Montansier, *le Roi et le Pèlerin*, opéra-comique en 2 actes, de Joignet. Au théâtre de Louvois, *le Projet extravagant*, comédie à ariettes en 2 actes, d'Et. Fay. Au Théâtre de la rue Feydeau, *I Filosofi immaginari*, opéra-comique, de Paisiello. « Dans l'entr'acte, M. Duvernoy exécutera un concerto de cor de la composition de M. Devienne » (*Journal de Paris*). Au théâtre des Variétés-Comiques de la foire Saint-Germain, première représentation d'*Ariston* ou *le Pouvoir de la magie*, pantomime italienne à machines et à grand spectacle, et *Nanine*, comédie en 3 actes; « entre les deux pièces, un jeune homme âgé de seize ans exécutera une sonate sur le forte-piano » (*idem.*).

*1792, 2-5 septembre. La Commune affole la population en fai-*

*sant sonner le tocsin, tirer le canon d'alarme, battre la générale; Marat invite les citoyens, avant de partir pour la frontière, à égorger les ennemis du dedans, c'est-à-dire les prisonniers royalistes.* — Spectacles du 2 : A l'Académie de musique, *Renaud* et le ballet de *Télémaque*. Au Théâtre italien, *les Deux petits Savoyards* et *les Trois Sultanes*. Au théâtre de M^lle^ Montansier, *Le Roi et le pélerin*, avec *le Devin du village*. Au Théâtre de la rue Feydeau, *Cadichon* et les *Visitandines* (annonces tirées du *Mercure universel*; les autres journaux n'indiquent pas les spectacles du 2 septembre et il n'y a rien pour les jours suivants).

*1792, 21 septembre. A l'unanimité, la Convention vient d'abolir la royauté et de proclamer la République.* — Spectacles du jour : A l'Académie, *Renaud* et le ballet de *Télémaque*. « La représentation donnée *pour les frais de la guerre*, mardi dernier, n'ayant produit que 1 380 livres qui ont été remises à la section de Bondy, on donnera, la semaine prochaine, une autre représentation pour la même destination » (*Moniteur universel*. L'Académie de musique est le seul théâtre cité, le 21 septembre, sous la rubrique *Spectacles*.)

*1792, 25 septembre. Un nouveau décret de la Convention vient de proclamer la République française une et indivisible.* — Spectacles : A l'Académie de musique, *Œdipe à Colone*, et le ballet de *Télémaque*. Au Théâtre italien, *la Rosière de Salency*, de Grétry, et *Renaud d'Ast*. (*Moniteur Universel*.)

*1793, 20 janvier. Après avoir rejeté toutes les propositions de sursis, appel au peuple, etc..., la Convention vient de condamner le roi à la peine de mort en ordonnant que la sentence soit exécutée dans les vingt-quatre heures.* — Spectacles : A l'Académie, *Iphigénie en Tauride* de Gluck et le ballet du *Navigateur*. Au Théâtre italien, les *Dettes*, comédie à ariettes de Forgeot et Champein, *Fanfan et Colas*, opéra-comique en un acte de Jadin, et *Ambroise*, opéra-comique de Dalayrac, livret de Monvel. Au Théâtre de la rue Feydeau, *le Siège de Lille*, opéra-comique en un acte de R. Kreutzer, livret de Bertin d'Antilly, avec *la Journée dérangée* et *la Chanson marseillaise*. Au théâtre de la citoyenne Montansier, *Alphée* (?) et *Isabelle de Salisbury*, opéra de Mengozzi et Ferrari, livret de Fabre d'Églantine. (D'après le journal *La Chronique de Paris*.)

*1793, 21 janvier. Louis XVI est guillotiné.* — A l'Académie de musique, relâche; le lendemain, *Roland* (sans doute l'opéra en 3 actes de Piccini, livret de Quinault remanié par Marmontel). Au Théâtre italien, l'*Amant jaloux* de Grétry, et l'*Ami de la maison*, opéra-comique du même, livret de Marmontel. Au théâtre de la Montansier, le *Sourd* (?) et les *Evénements imprévus*. Aux Délassements Comiques, *La Veuve du Malabar*, grand opéra de Chr. Kalkbrenner, et la *Constitution villageoise* (?). (D'après la *Chronique de Paris*.)

*1793, 27 mai. Les ouvriers des faubourgs envahissent les Tuileries où siège la Convention; la Commune va se proclamer en insurrection, nommer un commandant en chef de l'armée de Paris.* — A l'Académie, relâche; le lendemain, *Renaud*, avec un divertissement. Au théâtre de l'Opéra-Comique, *Sophie et Derville* (?), *Inès et Léonore*, opéra-comique

en 3 actes de Bréval, livret de Gauthier (d'après Calderon), et *Philippe et Georgette*, opéra-comique en un acte de Dalayrac, livret de Monvel. Au théâtre de la rue Feydeau, les *Deux ermites*, opéra-comique en un acte de Gaveaux, livret de Planterre, et *le Club des Sans-Souci* (?). Au théâtre de la Montansier, *Alix de Beaucaire*, opéra en 3 actes de Rigel. (D'après la *Chronique de Paris.*)

*1793, 16 août. On est en pleine dictature révolutionnaire, et l'invasion, menaçante de tous côtés, fait de la France une ville assiégée; la Convention décrète la levée en masse.* — Spectacles : A l'Académie, *Iphigénie en Aulide*, l'*Offrande à la Liberté*, scène religieuse de Gossec, et *Télémaque*. Au théâtre de l'Opéra-Comique, *Par et pour le Peuple*, le *Tonnelier* (de Montigny (?) et le *Siège de Lille*. Au théâtre de la rue Feydeau, *Par et pour le Peuple*, la *Partie carrée*, opéra-comique en un acte de P. Gaveaux, et la *Journée dérangée*. (D'après la *Chronique de Paris.*)

*1793, 28 août. Le Comité de Salut public et la Convention décrètent un emprunt forcé d'un milliard sur les riches.* — A l'Académie, *Par et pour le Peuple*, *Œdipe à Colone*, l'*Offrande à la Liberté*, de Gossec, et *Psyché*, ballet en 3 actes de Gardel. Au théâtre de l'Opéra-Comique, *la Bonne mère*, opéra-comique en un acte de Douai, et *la Belle Arsène*. Au théâtre de la rue Feydeau, *la Colonie* (remaniement, 1775, de l'*Isola d'amore* de Sacchini) et *les Deux ermites*. Au théâtre de la Montansier, *Alphée*, opéra en 3 actes, et l'*Heureuse erreur*, opéra-comique en un acte. Au théâtre de la rue de Louvois, *le Mannequin*, comédie à ariettes en un acte, de Chapelle, livret de Lieutaud, les *Amants à l'épreuve*, comédie, et l'*Ermitage*, comédie-vaudeville en 2 actes. Au théâtre du Vaudeville, on donne, avec diverses comédies, l'*Union villageoise*, scène patriotique. Au théâtre du Palais-Variétés, l'*Orage* ou *Quel guignon!* opéra-comique en un acte de Navoigille. (D'après le *Journal de Paris.*)

*1793, 17 septembre. Loi des suspects, qui met la Terreur à l'ordre du jour et déclare prévenus de haute trahison ceux qui, n'ayant rien fait contre la Liberté, n'ont cependant rien fait pour elle.* — Académie de musique : *Armide* et *l'Offrande à la Liberté*. Au théâtre de l'Opéra-Comique, *Azémia*, opéra-comique de Dalayrac, livret de Lachabeaussière, et *les Dettes*. Au Théâtre National, les *Époux mécontents*, opéra en 4 actes. A l'Ambigu-Comique, la *Musicomanie*, opéra-comique en un acte de Quaisain, livret de Pixérécourt.

*1793, 27 septembre. La « loi du maximum », indiquant le prix qu'on ne pourra dépasser en vendant les denrées, essaie d'empêcher les émeutes de la faim.* — A l'Opéra, *Iphigénie en Tauride*, l'*Offrande à la Liberté*, et *le Jugement du berger Pâris*, ballet-pantomime en 3 actes, de Gardel. A l'Opéra-Comique. *Zémire et Azor*, opéra-féerie en 4 actes de Grétry, livret de Marmontel (1771), et *les Sabots*, comédie à ariettes de Duni, livret de Sedaine. Au Théâtre National, *Hélène et Francisque*, opéra en 4 actes. Au théâtre de la rue de Louvois, *les Deux frères* ou la *Revanche*, opéra en 3 actes de Cambini, *et la Chaumière des Alpes*, vaudeville en un acte. A l'Ambigu-Comique, la *Musicomanie*, avec *les Suppléants* et *le*

*Braconnier.* Au théâtre du Vaudeville, avec diverses comédies, l'*Union villageoise*, scène patriotique. Aux Variétés, l'*Orage* ou *Quel guignon!*

*1793, 10 octobre. Les Conventionnels établissent leur dictature en décrétant que le gouvernement provisoire de la France sera révolutionnaire jusqu'à la paix.* — A l'Opéra, *Fabius*, grand opéra de Méreaux, livret de Martin Barouillet, et *Le jugement du berger Pâris.* A l'Opéra-Comique, la *Fête civique du village*, divertissement en vaudevilles, et *Camille* ou le *Souterrain*, opéra-comique en 3 actes de Dalayrac, livret de Marsollier (tiré d'*Adèle et Théodore*, roman de Mme de Genlis.) Au théâtre de la rue Feydeau, *Edmond et Caroline*, *la papesse Jeanne* et *la Partie carrée.* Au Théâtre National, *Selico* ou *les Nègres*, « opéra nouveau en 4 actes ». A l'Ambigu-Comique, avec l'*Artisan philosophe* et *la Fête du maire du village*, *les Contretemps* (pièce imitée d'*I Contratempi*, opéra de Sarti joué à Venise en 1767). Au théâtre du Vaudeville, *le Faucon*, opéra-comique en un acte de Monsigny, livret de Sedaine d'après Boccace.

*1793, 16 octobre. La reine Marie-Antoinette a été condamnée à mort à quatre heures et demie du matin et exécutée à midi.* — A l'Opéra, relâche. A l'Opéra-Comique, *le Tableau parlant*, comédie-parade en un acte, mêlée d'ariettes, musique de Grétry, et 2e représentation d'*Urgande et Merlin*, comédie-lyrique de Dalayrac, livret de Monvel. Au théâtre de la rue Feydeau, *Roméo et Juliette* (comédie avec ariettes de Dalayrac, livret de Monvel). Au Théâtre National, *La Journée de Marathon*, pièce héroïque avec des intermèdes par M. Guéroult, musique de Kreutzer. Au théâtre de la rue de Louvois, *Le bon père*, opéra (de Cambini, Paris 1788?) *la Ruse villageoise* et *les Amants à l'épreuve.* A la Gaîté, *les Sœurs rivales*, opéra-comique en un acte de Desbrosses, livret de Laribardière. Au théâtre du Palais-Variétés, *la Caserne, ou le Départ de la première réquisition*, opéra (*Journal de Paris*).

Jusqu'ici, la politique n'a pénétré sur la scène musicale qu'exceptionnellement; ses incursions vont devenir plus fréquentes, sous forme de fêtes civiques et d'hymnes adaptés au théâtre, d'apothéoses, d'opéras républicains, de « faits historiques », voire de *sans-culottides.* D'ailleurs, l'ancien répertoire n'est pas entièrement abandonné.

*1794, 8 juin. Fête de l'Être suprême, marquant l'apogée de la Terreur.* — A l'Opéra, relâche. Au théâtre de l'Opéra-Comique, *La discipline républicaine*, fait historique en un acte, mêlé d'ariettes, et *Guillaume Tell* « drame lyrique en 3 actes, en prose, mêlé d'ariettes » (œuvre écrite par Grétry en 1791 sur un livret de Sedaine). Au théâtre de la rue Feydeau, *Pour le peuple*, l'*Apothéose du jeune Barra*, pièce patriotique en un acte, mêlée de musique », et les *Vrais sans-culottes* ou *le Batelier*, opéra-comique en un acte de Lemoyne.

Au Théâtre lyrique des Amis de la Patrie, *Laure et Zulmé*, opéra en 3 actes, et *Le bon Père*, opéra en un acte. (*Journal de Paris.*)

*1794, 9 juin.* — Au théâtre de l'Opéra-Comique, *L'intérieur d'un ménage républicain*, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, et *Mélidor et Phrosine*, opéra en 3 actes de Méhul. Au théâtre de la rue Feydeau, *Lodoïska*, opéra en 3 actes de Kreutzer. Au Théâtre lyrique des Amis de la Patrie, *Zélia* ou *le Mari à deux femmes*, opéra en 3 actes de Deshayes.

*1794, 10 juin.* — A l'Opéra, l'*Offrande à la Liberté*; *Orphée et Eurydice*. A l'Opéra-Comique, l'*Intérieur d'un Ménage républicain*, *Mélidor et Phrosine*. Au théâtre de la rue Feydeau, l'*Apothéose du jeune Barra*, *Claudine* ou *le petit Commissionnaire*, opéra-comique en un acte de Bruni, et *la Famille indigente*, fait historique en un acte, opéra-comique de Gaveaux (livret de Planterre, d'après une idylle de Gessner). Au Théâtre lyrique des amis de la Patrie, *Laure et Zulmé*, opéra, et *le bon Père*. Au théâtre de la Cité-Variétés, la *Fête de l'être suprême*, opéra (*Journal de Paris*).

*1794, 11 juin. On vient de voter (le 10) la loi de Prairial, véritable « code d'assassinat légal », en vertu duquel le tribunal révolutionnaire juge sur des preuves morales sans entendre ni défenseurs ni témoins, et ne peut prononcer d'autre condamnation que la peine de mort.* — A l'Opéra-Comique, l'*Amant-Statue*, et *Camille* ou *le Souterrain*, de Dalayrac. Au théâtre de la rue Feydeau, l'*Apothéose du jeune Barra*, la *Papesse Jeanne*, et l'*Officier de fortune*, opéra en 2 actes de Bruni. A l'Ambigu-Comique, on donne l'*Abus du pouvoir de l'ancien régime*. Au Vaudeville, les *Prisonniers français à Liége* et *la Fête de l'égalité*. Au théâtre de la Cité-Variétés, *La fête de l'Être suprême*, opéra (*Journal de Paris*).

*1794, 12 juin. Période de la grande Terreur.* — A l'Opéra, *Miltiade à Marathon*, opéra en 2 actes, musique de Lemoyne, livret de Guillard, et *Toulon soumis*, fait historique en un acte, musique de Rochefort, paroles de Fabre d'Olivet. A l'Opéra-Comique, *Blaise et Babet* ou la suite des *Trois fermiers*, comédie en 2 actes, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, suivie d'un petit divertissement nouveau (paroles de Monvel), et *Le siège de Toulon*. A la rue Feydeau, *Lodoïska*. Aux Amis de la Patrie, *les Petits commissionnaires*, opéra en 2 actes, et *le bon Père*. A la Gaîté, *le Fils adoptif*, pièce patriotique avec son ballet nouveau. A l'Ambigu-Comique, le *Maréchal des logis*, *la Fête civique*, le *Gâteau des Tyrans*.

*1794, 13 juin* (*du 10 juin au 27 juillet, 1 376 personnes furent guillotinées*). — A l'Opéra-Comique, la *Mélomanie*, avec *Mélidor et Phrosine*. A la rue Feydeau, l'*Apothéose du jeune Barra*, *la Famille indigente* et *Les vrais Sans-culottes*. Aux Amis de la Patrie, *Flora*, opéra en 3 actes (pastorale de Fay, livret de Dubuisson) et la *Ruse villageoise*, vaudeville, en un acte (d'Ots?). Aux Variétés, la *Fête de l'Être suprême*, opéra. A l'Ambigu-Comique, *la Réception des gendarmes par les vétérans militaires de la Convention*. A la Gaîté, *La mort du jeune Barra*, l'*Enrôlement du Bûcheron*, avec un ballet.

*1794, 14 juin.* — A l'Opéra, *Armide* et l'*Offrande à la Liberté*. A

l'Opéra-Comique, l'*Amant jaloux*, de Grétry, et *Azémia*, de Dalayrac. A la rue Feydeau, *la Prise de Toulon*, opéra-comique en un acte, de Lemière de Corvey et Dalayrac, livret de Picard, *Claudine* ou *Le Petit commissionnaire*, et *les Deux Hermites* (*sic*). Aux Amis de la Patrie, *Zélia*, *les Loups et les Brebis*. A la Gaité, l'*Hymne à la Liberté*, et l'*Hymne à l'Être suprême*, avec plusieurs ballets. Aux Variétés. *le Vous et le Toi*, opéra. Au Vaudeville, *Arlequin Pitt* et les *Chouans de Vitré*.

*1794, 15 juin.* — A l'Opéra-Comique, l'*Homme vertueux*, *Mélidor et Phrosine*. Rue Feydeau, l'*Apothéose du jeune Barra*, *Roméo et Juliette*. Aux Amis de la Patrie, *Claudine*, avec *Laure et Zulmé*. Au Vaudeville, *la Nourrice républicaine*, *le Noble roturier*.

*1794. Dans les journées du 7 et du 8 juillet, 150 personnes sont exécutées.* — Spectacles du 7 : A l'Opéra-Comique, l'*Homme vertueux*, *les Rigueurs du Cloître*, 3 actes d'H. Montan Berton, livret de Fiévée, et *Renaud d'Ast*, de Radet, Barré et Dalayrac. A la rue Feydeau, *la Caverne*, opéra [de Lesueur] en 3 actes, précédé d'un hymne patriotique. Au théâtre de l'Égalité, *la Servante maîtresse*. Aux Amis de la Patrie, *Flora* et *la Ruse villageoise*. — Spectacles du 8 : A l'Opéra, *la Réunion du dix août, ou Inauguration de la République française*, sans-culottide en 5 actes, musique de Porta, paroles de Moline et Bouquier. A la rue Feydeau, *Apothéose du jeune Barra*, *Roméo et Juliette*. Au théâtre de l'Égalité, *Alisbelle*, ou *les Crimes de la Féodalité*, opéra en 3 actes, musique de Jadin. Aux Amis de la Patrie, *Le jeune héros de la Durance*, ou *Agricole Viala*, tableau patriotique en un acte, avec *Laure et Zulmé*, opéra en 3 actes. A l'Ambigu-Comique, le *Maréchal des logis*, *la Fête civique*, l'*Abus de pouvoir de l'ancien régime*. Au Vaudeville, le *Canonnier convalescent*, fait historique et patriotique. Aux Variétés, le *Ballet des Nègres*.

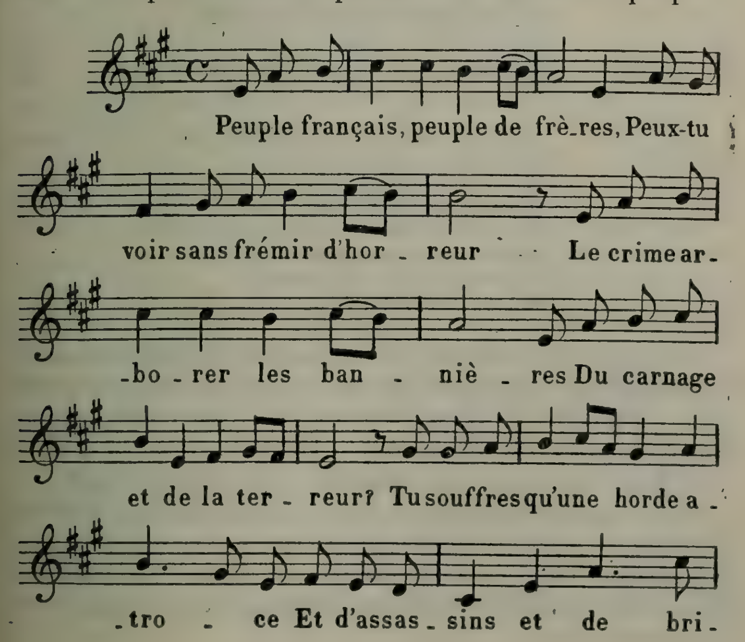
*1794, 28 juillet. Le soir, à sept heures et demie, Robespierre est guillotiné, ainsi que son frère, Saint-Just, Couthon, Hanriot, en tout 22 personnes.* — Spectacles de la soirée : A l'Opéra-Comique, *Joseph Barra*, fait historique mêlé d'ariettes, et *Agricole Viala ou le Héros de treize ans*. A la rue Feydeau, l'*Apothéose du jeune Barra*, *Claudine*, et l'*Amour filial* ou *la Jambe de bois*, opéra en un acte de Gaveaux. Aux Amis de la Patrie, *le Jeune Héros de la Durance ou Agricole Viala*, *les Loups et les Brebis*, le *bon Père*. A la Gaîté, *la Mort du jeune Barra*.

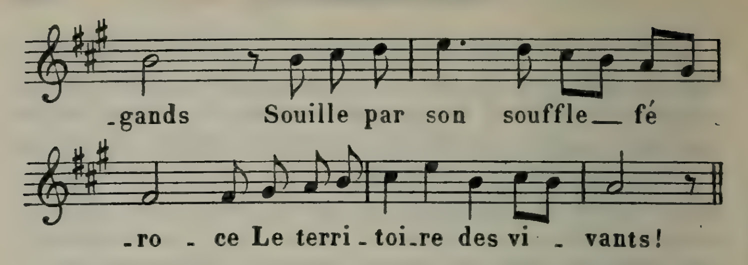
*1794, 29 juillet. La journée est marquée par 70 exécutions capitales.* — A l'Opéra-Comique, *Les Sabots* de Duni, livret de Sedaine, *Agricole Viala* ou *le Héros de treize ans*, et « *Joseph Barra*, fait historique mêlé d'ariettes ». A la rue Feydeau, *Lodoïska*, de Kreutzer. Au théâtre de l'Égalité, *Alisbelle* ou *les Crimes de la féodalité*, opéra en 3 actes. Aux Amis de la Patrie, *Zélia*, opéra en 3 actes, et la *Matinée républicaine*, vaudeville. A l'Ambigu, les *Deux chasseurs et la laitière*, opéra-comique de Duni, le *Sorcier* de Philidor, et *l'Etape*. L'Opéra fait alors relâche, comme au 30 juillet, « jusqu'à l'ouverture du nouveau théâtre, rue de la Loi » (*Journal de Paris.*)

*1794, 30 juillet. Journée marquée par 30 nouvelles exécutions capitales.* — A l'Opéra-Comique, *Stratonice*, comédie héroïque en un acte de Méhul, *la Discipline républicaine*, fait historique en un acte, mêlé d'ariettes, et *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* (?). Aux Amis de la Patrie, *Michel Cervantès*, opéra-comique en 3 actes (1re représentation, 24 déc. 1793), livret de Gamat, musique de Gabriel Foignet, et *le bon Père*. A l'Ambigu-Comique, l'*Arbre de la Liberté*. Au Vaudeville, *les Volontaires en route*.

A partir de 1792, comme le montrent ces annales, les théâtres de musique furent de plus en plus pénétrés par l'esprit de la Révolution et par les progrès de la tragédie politique. Les annonces de journal et les affiches ne sont pas seules à en témoigner. Partout, le public était tumultueux, passionné, tyrannique. La barrière qui sépare le monde réel et le monde conventionnel de la scène cédait sous d'irrésistibles poussées. Des chansons patriotiques et politiques interrompaient les spectacles, éclataient comme des appels de combat au milieu des badinages de l'opéra ou de l'opéra-comique. Les spectateurs imposaient leurs volontés, participaient aux exécutions, créaient eux-mêmes la comédie et la prenaient à leur compte. « L'envie de chanter de concert avec les acteurs est si dominante en France, que, dans une chanson connue, [on a vu] quelquefois le musicien de la scène jouer à peu près le même personnage que le chantre des églises, qui ne sert qu'à entonner le psaume et dont la voix est ensuite absorbée par celle de tout l'auditoire » (*Chronique de Paris* du 19 oct. 1792). Le Comité de Salut public encouragea cette tendance inquiétante par un arrêté du 24 novembre 1793 prescrivant l'exécution de la Marseillaise, dans les théâtres de la République, tous les dix jours, *et chaque fois que le public le demanderait.* Mais le public ne se contentait pas de la Marseillaise. *Le Chant du départ*, les hymnes exécutés à la fête de J.-J. Rousseau et à l'évacuation du territoire, les compositions célébrant les victoires des armées républicaines, toutes les armes de la propagande et de la lutte par le couplet pénétrèrent violemment dans ce qu'on appelait, quelques années auparavant, « le temple des Ris et des Grâces ». Nous indiquerons (d'après les documents publiés par M. Constant Pierre) un exemple typique de ces mœurs nouvelles.

Le 19 janvier 1795, les citoyens de la section *Guillaume Tell* se réunirent au café de Chartres pour entendre une chanson, *Le Réveil du peuple*, composée et chantée par Gaveaux, acteur du théâtre d'opéra-comique de la rue Feydeau (paroles de Souriguère). Le succès fut si grand que le café de Chartres se trouva transformé pendant quelques jours en une sorte de club où on venait applaudir cet « hymme patriotique » digne de « faire retentir les airs au jour anniversaire du supplice du dernier de nos rois », également fatal « aux royalistes, aux buveurs de sang, aux complices de Capet et aux valets de Robespierre » (*Messager du soir* du 21 janvier). Dans leur enthousiasme d'opposition féroce au féroce régime de la Terreur, les politiciens du café de Chartres s'engagèrent bientôt à demander que cette chanson « fût chantée sur tous les théâtres » (*Courrier républicain* du 23 janvier). En voici le texte mélodique et verbal, dont la simple lecture évoque l'idée d'attitudes énergiques, de gestes menaçants, et fait deviner ce qu'a dû être l'explosion d'une colère du peuple :






Ces « bannières du crime » et ce « territoire des vivants » sont d'une piètre litterature; mais l'idée et le sentiment sont très clairs, la mélodie est nette, facile à retenir, le rythme a l'allure de l'action : le reste est secondaire! Les autres couplets ont la violence même que la chanson voulait dénoncer à la vengeance publique; c'est une bénédiction civique des poignards chantée à l'estaminet :

> Hâte-toi, peuple souverain,
> De rendre aux monstres du Ténare
> Tous ces buveurs de sang humain!
> Guerre à tous les agents du crime!
> Poursuivons-les jusqu'au trépas;
> Partage l'horreur qui m'anime!
> Ils ne nous échapperont pas.
>
> Voyez déjà comme ils frémissent;
> Ils n'osent fuir, les scélérats!
> Les traces du sang qu'ils vomissent
> Décèleraient bientôt leurs pas!
> Oui, nous jurons sur votre tombe,
> Par notre pays malheureux
> De ne faire qu'une hécatombe
> De ces cannibales affreux!

La plupart des théâtres furent envahis par cette chanson. Au théâtre de la République (le 5 pluviôse 1795), le public ayant demandé le *Réveil du peuple*, l'acteur Michaud se présenta pour lire les paroles.

« Non! s'écrie-t-on de plusieurs côtés; Fusil! Fusil!... »

Fusil, acteur du théâtre, avait figuré dans un tribunal terroriste; c'était « un des monstres qui avaient fait tirer à mitraille contre les lyonnais ». On voulait lui infliger, comme humiliation, la lecture publique des couplets qui le condamnaient.

« Fusil n'est pas prêt, dit Michaud ; il arrive à l'instant et s'habille pour la seconde pièce...

— Nous attendrons ! clame le public. »

Fusil paraît enfin et lit les couplets.

« *Il ne sent pas ce qu'il lit* ! s'écrie un fanatique du parterre (exclamation admirable, à pareil moment !)

Et quand l'acteur embarrassé arrive à ces vers :

Oui, nous *jurons* sur votre tombe,
Etc...

— *Avis au lecteur !* lui crie une autre voix. »

Pris d'impatience, le public exige à ce moment que Talma vienne reprendre et achever la lecture. Fusil veut alors se retirer ; mais on l'oblige à rester là *pour tenir la chandelle* auprès du nouveau lecteur, en signe d'amende honorable. Quand la magnifique voix de Talma déclame ces vers :

Hâte-toi, peuple souverain,
De rendre aux monstres du Ténare
Tous ces buveurs de sang humain,

les spectateurs font une manifestation tapageuse et *prêtent serment*. Le cabotin Fusil veut, lui aussi, lever la main ; on le lui défend :

« Non ! Non ! à bas le parjure, l'assassin, le mitrailleur, l'aide de camp de Ronsien !... »

« La jeunesse parisienne, dit le lendemain le *Courrier républicain*, s'occupe d'épurer les théâtres et de les balayer de tous les restes impurs de la tyrannie. » Le même journal raconte la mésaventure d'un autre acteur politicien, Lays, le 19 mars 1795 : « Hier, le jacobin Lays s'est présenté sur la scène de l'Opéra pour jouer le rôle du roi (Thésée) dans l'opéra d'*Œdipe* : il a été couvert de huées et de sifflets. En vain les artistes de ce spectacle ont prié, sollicité pour leur camarade ; en vain la police a-t-elle voulu se mêler de cette affaire : le parterre est resté inexorable, et Lays a été contraint de se retirer au son du *Réveil du peuple*. Ainsi l'on voit que le public ne veut plus de terroristes, même pour s'amuser. »

Le fameux Trial, ayant à se faire pardonner les mêmes opinions, voulut chanter l'œuvre de Gaveaux.

« *Tu n'en es pas digne !* » lui cria-t-on.

On fit venir Chénard, et on obligea Trial à *tenir la chandelle.*

Un soir, au théâtre de la rue Feydeau, le chanteur Garat, ayant été aperçu dans une loge, fut sommé de descendre sur la scène pour chanter le *Réveil du peuple.* Comme il résistait. on le traita « d'homme à quinze cents livres » et on l'expulsa. Une autre fois, l'acteur Dugazon retira son habit et sa perruque pour engager un pugilat avec un des jeunes gens qui l'avaient traité de « Jacobin, de coquin et de lâche ». A la chanson de Gaveaux, aimée des royalistes, on opposait, pas toujours avec succès, la Marseillaise. Entre les deux partis, certains spectateurs se bornaient à crier : « *du pain ! du pain !* ». Le Directoire voulut mettre un terme à ces désordres en limitant et en disciplinant l'enthousiasme; par un arrêté du 8 janvier 1796, il prescrivit à tous les directeurs de spectacles de faire jouer par leur orchestre, avant la levée de la toile, « les airs chéris des républicains tels que la *Marseillaise*, *Çà ira*, *Veillons au Salut de l'Empire* et le *Chant de départ* », avec, dans l'intervalle de deux pièces, « quelques autres chansons patriotiques »; l'Opéra, appelé alors le Théâtre des Arts, devait donner, « chaque jour de représentation, l'*Offrande à la Liberté* avec ses chœurs, ses accompagnements, ou quelques autres pièces républicaines ». Cet arrêté fut lu sur la scène de tous les théâtres ; mais une telle réglementation diversifia simplement le désordre en lui donnant des formes ingénieuses. Par dérision, l'un demanda qu'on jouât, d'autorité, *Cadet Rousselle*; l'autre, la *Queue du chat.* Dans la suite, des spectateurs furent arrêtés pour avoir applaudi « d'une façon ironique et affectée »; en avril 1796, au théâtre de la République, plusieurs polytechniciens furent signalés pour s'être permis, lorsqu'on chantait *la Marseillaise*, de claquer avec indécence, « non sur la main, mais dessus ». On signala des traîtres qui « pour ne pas être dans le cas d'applaudir aux chants patriotiques, se mouchaient avec ostentation, de façon à couvrir la voix de l'acteur ». Au théâtre Feydeau, le

12 janvier 1796, les musiciens ayant joué le *Çà ira* sans conviction, des militaires placés au parterre franchirent les banquettes, envahirent l'orchestre et vinrent frapper les exécutants. Le 17, au théâtre Favart, quelques spectateurs, exigeant certains airs patriotiques, prirent à partie le premier violon du théâtre qui répondit grossièrement et dut aller s'expliquer devant le bureau central. Au théâtre de la rue Louvois, le soir du 12 février, un militaire, de son autorité privée, arrêta un spectateur des premières loges qui s'était fait remarquer en applaudissant dérisoirement l'air *Veillons au salut de l'Empire*. Assez souvent, ceux qui voulaient marquer leur opposition à une chanson demandaient l'auteur avec une bruyante insistance. Les artistes qui voulaient faire de l'obstruction n'avaient d'autre ressource que de chanter avec froideur ou de mal jouer. A la date du 1<sup>er</sup> février 1796, on constatait que les musiciens de l'orchestre de l'Opéra-Comique (rouvert le 30 mars 1747) « *n'accordaient leurs instruments qu'après avoir joué les airs civiques* ». A la fin de mars 1798, le ministre de la police, Dondeau, écrivait au Bureau central : « Je suis informé, citoyens, que des agitateurs portent de nouveau le trouble dans les spectacles, en demandant à grands cris et avec opiniâtreté l'exécution de symphonies, airs ou danses annoncés dans les affiches. Vous devez sentir combien il est nécessaire d'arrêter une pareille licence, dont les effets seraient de transformer les salles de spectacles en des arènes où présiderait la Discorde, et où, chaque parti luttant d'opinion et de volonté, celui qui dominerait, ferait, en signe de victoire, sonner les airs qu'il croirait propres à signaler son triomphe. » (Le *Rédacteur*, du 1<sup>er</sup> Avril.) Un arrêté du 20 mai 1798 défendit de chanter ou de lire dans les théâtres des airs, chansons ou hymnes non annoncés sur les affiches (à l'exception des airs patriotiques précédemment indiqués dans un autre arrêté de 1796); un calme relatif fut rétabli.

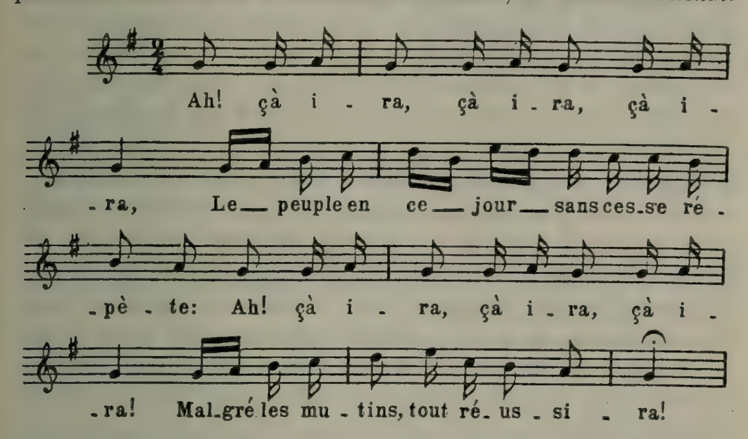
Cet exposé rapide de l'évolution qui arracha les théâtres à leurs divertissements traditionnels nous conduit à l'examen de la musique purement révolutionnaire. Dans une matière aussi vaste (qui a permis à M. Constant Pierre d'écrire deux volumes in-folio, dont l'un a 1 040 pages), nous

ne pouvons qu'effleurer deux groupes d'œuvres : les *Chansons* et les *Hymnes*.

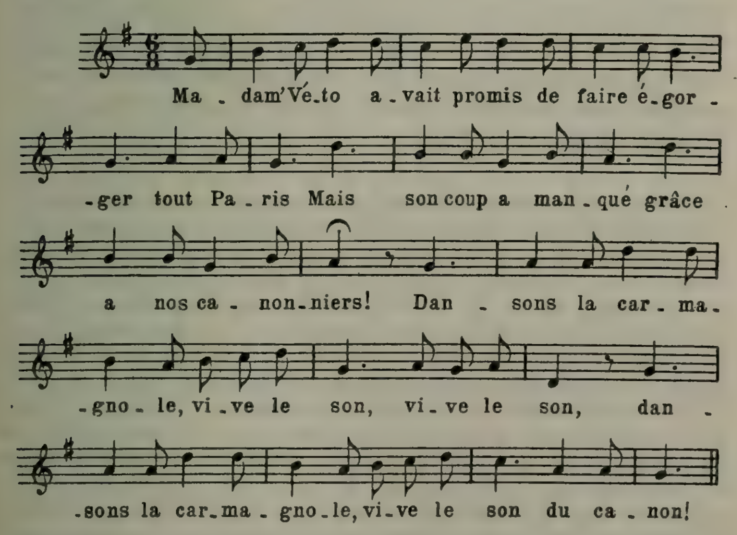
« Que les chants de la liberté retentissent de toute part et inspirent une terreur profonde aux tyrans de la terre! » Ce vœu menaçant d'un publiciste de 1792 fut amplement réalisé durant toute la période révolutionnaire. On compte : 116 chansons en 1789; 261 en 1790; 308 en 1791; plus de 325 en 1792. Leur nombre s'accroît même sous la Terreur : il y en eut 590 en 1793, et 701 en 1794. En 1795, le chiffre s'abaisse à 137. Pour cette consommation, 650 timbres environ furent employés, ce qui réduit la production musicale réelle à 270 chansons à peu près, chaque mélodie ayant été utilisée plus ou moins souvent. Pour les paroles, on connaît près de 580 paroliers; pour la partie musicale (chansons et hymnes à grand chœur), environ 105 compositeurs. L'histoire tout entière de la Révolution pourrait être reconstituée à l'aide de ces chants : les aristocrates, la Constitution de 1791, les curés constitutionnels, les réactionnaires, les émigrés, les jacobins, les évêques, le serment des prêtres, les nonnes, l'arrestation du roi à Varennes, l'anniversaire du 14 juillet, les assignats, etc., etc., tout fut chansonné sur des airs populaires, avec des paroles d'une violence très libre. Le peuple fit son œuvre, comme les chansonniers de la Renaissance, comme les troubadours et les trouvères de jadis avaient fait la leur. Il y mit moins de galanterie et de concettis raffinés, au risque de compromettre sa réputation de « peuple le plus élégant et le plus poli de la terre »; mais avec une franchise et un relief saisissants, il exprima la mentalité que les circonstances avaient imposée à la Nation. La chanson ne fut plus internationale comme aux xv[e] et xvi[e] siècles, mais purement française. C'est un document de premier ordre pour l'histoire politique, bien qu'il soit d'ordre inférieur pour l'histoire de l'art.

Parmi les timbres employés, les uns étaient déjà populaires depuis deux siècles; un très grand nombre furent empruntés au répertoire du théâtre lyrique, à J.-J. Rousseau, à Monsigny, à Grétry, à Duni, Dalayrac, Floquet, Salieri...

La célèbre chanson *Çà ira* (1790), surchargée, après sa composition, de variantes cyniques et sanguinaires, fut l'adaptation à des paroles de Ladré d'une contredanse de Bécourt, *Le Carillon national.*




Plus violente encore et assombrie par d'aussi pénibles souvenirs fut la *Carmagnole* (1792?); ce titre est commun à une série d'œuvres populacières, parmi lesquelles la plus violente est la *Carmagnole des Royalistes*:




Dans la *Chronique de Paris* (octobre 1792), après avoir fait l'éloge de la chanson comme arme offensive et défensive, Rondel concluait ainsi : « Je propose donc d'ajouter nos chansons à nos canons : celles-là seront pour les chaumières, ceux-ci pour les châteaux ».

Les hymnes sont d'un ordre plus élevé. On lit dans un décret du 7 mai 1794 : « La Convention appelle tous les talents dignes de servir l'*Humanité* à l'honneur de concourir... par des hymnes et des chants civiques ». Deux arrêtés du Comité de Salut public (même année) invitèrent les poètes « à célébrer les principaux événements de la Révolution » et les musiciens à « écrire des hymnes pour les fêtes nationales ». A la tribune de la Convention, Dubouchet, répondant à Danton (15 janvier 1794), disait : « Rien n'est plus propre que des hymnes et des chansons patriotiques à électriser les âmes républicaines : j'ai été témoin de l'effet prodigieux qu'elles produisent, lors de ma mission dans les départements. » Rien de plus vrai ! Rien de plus noble, de plus grand, de plus digne d'un véritable artiste que de chanter la Patrie, de travailler pour elle, et, en même temps, de penser à l'Humanité en se sentant « citoyen du monde ! » Un très grand nombre d'hymnes répondit à l'appel des assemblées révolutionnaires. Tous ne sont pas de première valeur; quelques-uns sont admirables. N'est-ce pas la règle universelle que, là où la production artistique est très grande, la médiocrité domine? Dans toutes les périodes, les vrais chefs-d'œuvre sont rares. Les plus célèbres et les plus féconds musiciens de cette époque sont Gossec, Méhul, Catel, Lesueur, Cherubini, Cambini, Rouget de Lisle.

Gossec fut le premier directeur de la musique de la Garde nationale et le grand fournisseur musical de la Révolution. Il a écrit plus de 35 compositions vocales parmi lesquelles 5 *hymnes à la Liberté*, un *Chant du 14 juillet* (1790-1791), un *Hymne à Voltaire* (1791), un *Triomphe de la loi* (1792), des *Hymnes à la Nature* (1793), à l'*Egalité* (1794), à l'*Être suprême* (*id.*), à *J.-J. Rousseau* (*id.*), à l'*Humanité* (1795), aux *Mânes de la Gironde* (1795), à *la Victoire* (1796), un *Chant pour la fête de la Vieillesse* (*id.*)... Gossec emploie des formes diverses : la monodie accompagnée (*Chant patriotique pour l'inauguration des bustes de Marat et Le Pelletier*, 1793); la monodie avec chœur intervenant pour souligner des mots importants (*Chant funèbre sur la mort de Féraud, représentant du peuple, assassiné, l'an II, dans la Convention nationale*); le chœur a cappella (*Hymne à la liberté, sur le chant de « O Salutaris »*); le chœur avec orchestre pour voix d'hommes et pour voix mixtes. Il écrit assez souvent pour haute-contre (contralto), taille (ténor) et basse; il superpose parfois un 1er et un 2e dessus (soprani). Son style est bien choral,

d'une harmonie pleine; certaines de ses compositions produisent encore aujourd'hui un grand effet.

Méhul, outre son immortel *Chant du Départ* (1794), a écrit : des soli pour voix seule ou plusieurs voix à l'unisson (*Hymnes du 9 thermidor*, 1795, 2 versions; *Chant sur le 18 fructidor*, 1798; *Chant des Victoires*, 1794; *Chant funèbre à la mémoire de Féraud*, 1795; *Hymne pour la fête des Epoux*, 1798); des soli avec refrain et chœur (*Hymne des Vingt-Deux*, martyrs de la liberté, 1795; le *Chant du Retour*, *Hymne pour la paix*; le *Chant du Départ*, *Hymne de guerre*, 1792); un chœur avec accompagnement pour voix d'hommes (*Hymne à la Raison*, 1793); une grande cantate à 3 chœurs et 3 orchestres (*Chant national du 14 juillet*, 1800); un *Chant funèbre à la mémoire du représentant du peuple Féraud*.

Catel (1773-1830), sous-directeur de la musique de la Garde nationale, professeur d'harmonie (1795), puis (1810) Inspecteur du Conservatoire avec Méhul et Cherubini, a donné ces mêmes formes à diverses compositions de circonstance : *Stances pour l'anniversaire du 9 thermidor*, 1795, *Chant pour l'anniversaire de la fondation de la République*, 1796, *Hymne à l'Être suprême*, *Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus*, 1794, *Hymnes à l'Égalité*, 1791, *Stances pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres*, 1794, *Ode sur le vaisseau* le Vengeur, *Ode sur la situation de la République* (soli); *Hymne à la souveraineté du Peuple*, 1799, *Chant du banquet républicain*, 1796 (soli avec refrains en chœur); *Hymne sur la reprise de Toulon* (trio sans accompagnement); *La bataille de Fleurus*, 1794, et l'*Ode patriotique*, 1793 (chœurs avec accompagnement, pour voix d'hommes), l'*Hymne du 10 août*, 1795 (chœur mixte).

Ancien maître de chapelle aux cathédrales de Dijon, Le Mans, Tours, Notre-Dame de Paris (où il introduisit le grand orchestre), auteur de quelques opéras oubliés, maître de chapelle de Napoléon (1804), professeur de composition au Conservatoire, théoricien hardi, artiste inquiet, Lesueur (1760-1837) écrivit pour les fêtes solennelles de la Révolution : *Hymnes pour la fête de l'Agriculture* et *pour la fête de la Vieillesse*, 1799, *Hymne pour l'inauguration d'un temple de la Liberté*, *scène patriotique*, 1793, *Chant national* pour l'anniversaire du 21 janvier 1798; *Chant dithyrambique* (*id.*), *Chant des triomphes de la République française*, 1794; *Chant du 1er vendémiaire an IX*, 1800. Cette dernière composition, à laquelle pourraient être rattachés certains rêves grandioses de Berlioz, est écrite pour soli, 4 chœurs et orchestres (avec orgue). L'écriture en est d'ailleurs très simple, toute en forme d'harmonie verticale.

Cherubini a écrit un *Hymne pour la fête de la Jeunesse*, et un *Hymne pour la fête de la Reconnaissance*, 1799, un chant sur *Le salpêtre républicain*, 1798 (soli), un *Hymne à la Fraternité*, 1794, un *Chant républicain du 10 août*, 1795, un *Hymne funèbre sur la mort du général Hoche*, 1797 (soli avec chœurs); l'*Hymne du Panthéon*, 1794 (chœur avec accompagnement pour voix d'hommes); un *Hymne à la Victoire*, 1796; une *Ode sur le 18 fructidor*, 1798 (chœur pour voix mixtes).

J.-M. Cambini, né à Livourne en 1746, mais fixé, dès l'âge de vingt ans, à Paris, où il vécut jusqu'en 1825, est un des compositeurs les plus féconds de ce temps. Il a écrit 15 hymnes patriotiques à l'Etre suprême, à la Vertu, sur les rois, sur les grands, les prêtres, la femme républicaine, les Anglais... avec accompagnement de petit orchestre d'harmonie et d'orgue, (hymnes auxquels s'ajoutèrent 60 symphonies, 144 quatuors à cordes, 29 symphonies concertantes, 19 opéras, etc.).

Rouget de Lisle mérite une place d'honneur; car au premier rang des « hymnes » — en dépit du titre réel — doit être placée la *Marseillaise*. « Je fis les paroles et l'air de ce chant à Strasbourg, a écrit Rouget de Lisle, dans la nuit qui suivit la proclamation de la guerre, fin avril 1792. » Le monarque autrichien François II, en maintenant ses troupes sur nos frontières, venait d'exiger la restauration de la royauté. La guerre fut décrétée d'enthousiasme par l'Assemblée Législative. C'est sur la demande du maire de Strasbourg, Diétrich, que Rouget de Lisle, capitaine du génie, improvisa cet hymne intitulé d'abord *Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Lukner*. Publié à Strasbourg (1792, imprimerie Dannbach) pour voix seule, il parvint à Marseille par la voie d'un journal constitutionnel, et fut chanté par les volontaires marseillais au moment de leur entrée à Paris (30 juillet 1792); de là, le titre définitif. D'irrésistibles élans déchaînèrent la *Marseillaise* partout où l'idée de patrie faisait battre les cœurs. Aucun pays d'Europe n'a eu un chant national aussi puissant, aussi entraînant et aussi beau.

En 1863 (dans la *Revue et gazette musicale* du 19 juillet), Fétis, ignorant les faits et les dates, voulut attribuer la paternité de la *Marseillaise* à Navoigille, puis à Grisons, chef de musique à la cathédrale de Saint-Omer, auteur de l'oratorio *Esther*. Cette dernière thèse fut reprise en 1866 par A. Loth dans sa brochure *Le chant de la Marseillaise, son véritable auteur*. M. Constant Pierre, dans ses *Hymnes et Chansons de la Révolution* (p. 239-250), a fait définitivement justice de ces accusations de plagiat.

De très bonne heure, la *Marseillaise* tomba dans le domaine public et fut imprimée maintes fois d'après la tradition orale. Le texte original débutait par *sol mi sol* || *do*, auquel on substitua l'égalitaire et banal *sol sol sol* || *do*. Il y a ainsi douze passages qui ont 2 ou 3 variantes. Où est la vraie version? Il serait pédant, et inexact, de la voir dans le premier texte de Strasbourg; le peuple — agent de créa-

tion, mais aussi de déformation — a collaboré avec Rouget de Lisle en substituant peu à peu sa personnalité à celle du capitaine inspiré. C'est donc dans l'usage et non dans un texte imprimé qu'il faut chercher la Marseillaise.

Quelques dates. *20 août 1792* : Rouget de Lisle, alors officier du génie à Huningue, est destitué. *21 septembre* : l'hymne est chanté à l'Opéra par Chéron. Le ministre de la guerre l'appelle le « Te Deum de la République ». *2 octobre* : la Marseillaise est orchestrée par Gossec, puis exécutée à chaque représentation de l'Opéra. *29 octobre* : elle est imprimée par le département de la Guerre dans les *Annales patriotiques*, sous le titre d' « Hymne des Marseillais ». *6 novembre* : par ordre de Dumouriez, elle est chantée, à la bataille de Jemmapes, par le bataillon des Deux-Sèvres (500 hommes qui vainquirent les Autrichiens défendus par 50 canons, mais furent réduits à 48 survivants). *9 novembre* : Dumouriez, entrant victorieux à Mons, se rend aussitôt à la salle des États pour y chanter religieusement la Marseillaise. *2 décembre 1793* : Rouget de Lisle se distingue comme ingénieur au siège du château de Namur. *14 juillet 1795* : la Convention décrète que le nom de Rouget de Lisle sera inscrit honorablement au procès-verbal, et que « l'hymne qui nous a fait gagner tant de batailles sera joué chaque jour à la garde montante ». *27 juillet 1795* : la Convention décrète que Rouget de Lisle recevra une récompense nationale et qu'il sera réintégré comme capitaine du génie (honneur qu'il refusa). — Rouget de Lisle avait été incarcéré dix mois sous Robespierre. Il fit, comme volontaire, toutes les campagnes de Hoche, fut blessé à Quiberon d'un coup de feu à la cuisse (27 juin 1795). En 1795, la chanson *le Réveil du peuple* (chanson thermidorienne contre les terroristes, paroles de J.-M. Souriguère, musique de P. Gavaux, artiste du théâtre Feydeau) balança un instant le succès de la Marseillaise. En 1796, la Marseillaise fut chantée à l'Opéra ; au dernier couplet « Amour sacré de la Patrie », le coryphée et le chœur se précipitèrent à genoux : tous les spectateurs étaient debout, les larmes aux yeux. En 1797 (1er vendémiaire an V), Rouget de Lisle fut nommé par le Directoire « le Tyrtée français ». En 1830, il reçut la croix de la Légion d'honneur. Il mourut en 1836.

La Marseillaise n'est pas le seul ouvrage du grand patriote inspiré, à la fois poète et compositeur; on a de lui : un *Hymne à la Liberté*, chanté à la fête de la publication de l'Acte constitutionnel, le dimanche 25 septembre 1791, musique d'Ignace Pleyel, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg; *Roland à Roncevaux* (Strasbourg, 1792), essai de reconstitution de « la fameuse romance de Roland qui était le chant de guerre de nos ancêtres »; un *Hymne à la Raison* (an II, imprimerie de la rue de Vaugirard, avec accompagnement à 3 parties); *Le Vengeur*, scène héroïque (sur le combat du 1er juin 1794); un *Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la Révolution du 9 thermidor*, solo et chœur avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes en *ré*, 2 cors en *ré* et 2 en *la*, 2 bassons et timbales; le *Chant des Vengeances* (chant avec basse, exécuté à l'Opéra, le 7 mai 1798).

Rouget de Lisle a enfin publié un recueil de *Cinquante chants français* (1825).

Il y a un « hymne de guerre » plus beau encore que la Marseillaise, sublime par son irrésistible élan, par sa grandeur, par l'unité du sentiment qui règne dans la musique et dans les paroles : c'est le *Chant du Départ*, de Méhul, sur les vers de M.-J. Chénier, On a eu de la peine à préciser la date exacte de la composition et de la première audition. D'après un récit d'Arnault, ami de Méhul, on admet qu'il fut exécuté pour la première fois à Fleurus, le jour même de la victoire (26 juin 1794), par cette armée de Sambre-et-Meuse où commandaient Kléber et Marceau : « C'est, a dit Arnault, de la musique de Timothée sur des vers de Tyrtée... Jamais on ne sera tout ensemble aussi noble et aussi populaire. » Chant d'allégresse française! d'entraînement enthousiaste! voix admirablement expressive de l'âme d'un peuple qui court à la défense de la patrie avec la chanson aux lèvres, la foi au cœur, et qui à de certains moments, selon le mot de Bossuet, « porte la victoire dans ses yeux »! *La Victoire en chantant nous ouvre la barrière*.... Notre France est le seul pays où l'héroïsme ait eu cette allure; et jamais l'art ne remplit un plus beau rôle. Musicalement, la pièce est de premier ordre. L'anacrouse du début (*la Vic*toire...) est comme une prise de possession des triomphes prochains; partout règne cette puissance du rythme qui soulève la créature humaine et lui donne des ailes; à de tels effets, on pourrait, à défaut d'explication précise, donner un équivalent plastique : celui de l'impression produite par la Victoire de Samothrace. Au point de vue *choral*, l'œuvre est supérieure. On a admiré avec raison le *magnificat* grégorien lorsqu'il est entonné à l'unisson, dans la plus modeste église, par la masse des fidèles; ici, aux antipodes, mais dans un domaine également sacré, nous avons quelque chose d'aussi grand et d'aussi émouvant : c'est, après le pathétique passage en mineur (*Tyrans, descendez au cercueil*!), cette montée magnifique en majeur : *la République nous appelle*...

Le *Chant du Départ* a été altéré, comme la *Marseillaise*, jusqu'au moment où l'unification des versions fut ordonnée en 1887 par le Ministre

de la guerre. L'édition originale (partition de chœur et parties séparées d'instruments) est à la Bibliothèque Nationale, $V_m{}^7$ 7049. M. Constant Pierre l'a reproduite dans sa *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution*, Paris, Impr. Nat. 1904, p. 463. L'orchestre d'harmonie se compose de 2 clarinettes, 2 trompettes en *ut*, 2 bassons, serpent et timbales. La pièce est en *ut*, monodique pour les strophes, chorale à 4 parties pour le refrain où le soliste, ténor ou soprano, est renforcé de haute-contre, de tailles et de basses-tailles.

Aux noms des compositeurs de la Révolution déjà cités doivent s'ajouter ceux de BOIELDIEU, DALAYRAC, JADIN, GRÉTRY, PHILIDOR, LEFÈVRE, GIROUST, NAVOIGILLE, MÉREAUX, LEBLANC, FROMENT, ADRIEN, DEVIENNE, BEAUVARLET-CHARPENTIER, ALBERT, BAILLY, MARTINI, HERQUENNE, KREUTZER, les deux RIGEL, GÉRARD, LANGLÉ, LEVESQUE, MIGNON, KALKBRENNER...

Il y eut des hymnes composés pour les fêtes suivantes : fêtes *des Epoux*, *des Mères*, *de la Vieillesse*, *du Travail*, *de la Reconnaissance et de la Victoire*, *de la Liberté*, *de la Fédération*, *de la Souveraineté du Peuple*, *de la Fondation de la République*, *de la Paix générale*, *des Bienfaiteurs de l'Humanité*; hymnes *pour la fête de la Tolérance*, *pour la fête dédiée à l'Amour*, *pour la fête de l'Etre suprême et de la Nature*... Il y eut des hymnes sur les grands hommes et les faits les plus importants de la période révolutionnaire, et des hymnes *à la Fraternité*, *au Genre humain*, *à la Vérité*; un hymne *de la Naissance*; des hymnes *sur l'Enfance*, des hymnes *au Malheur*, *à la Mort*, *à la Paix*, *à la Vertu*, *à l'Amitié*, *à la Haine des tyrans et des traitres*, *à la Mère et à la Fille*, *à la Gloire et à l'Immortalité*, *à la Justice*, *à la Pudeur*, *à l'Indépendance*, *à l'Hymen*, *à la République*, *à l'Imprimerie*, *à la Nature*... Beaucoup de ces compositions furent chantées sur des timbres populaires.

Nous ne pouvons suivre une à une les œuvres des compositeurs; nous nous bornerons à indiquer les caractères qui leur sont communs.

Les qualités et les défauts de la musique pendant la Révolution pourraient se déduire de sa fonction et de son but. Elle veut, ou plutôt elle doit collaborer à la réalisation de certains programmes patriotiques ; on la juge nécessaire à la diffusion d'un Evangile civique chargé d'enthousiasmes et d'anathèmes. La Fayette (d'après la *Chronique de Paris* du 3 novembre 1791) répéta souvent qu'il lui devait « plus encore qu'aux bayonnettes ». Appelée au service de certaines idées, chargée d'unifier et d'exalter une âme collective, elle est donc étrangère à l'expression analytique des sentiments individuels et à la recherche du joli détail pittoresque. A la mentalité du compositeur-artiste n'ayant

pour loi que sa fantaisie personnelle, se substitue celle du compositeur-citoyen. Apollon met un bonnet rouge; et ceci n'est point une figure de rhétorique. (Les *Nouvelles Politiques* nous apprennent que le 18 brumaire II, les citoyens artistes musiciens de la force armée de Paris vinrent demander au Conseil de la Commune de Paris et obtinrent qu'on donnât à chacun d'eux un bonnet rouge, coiffure adoptée par les Jacobins. Les Musiciens de cours, grandes ou petites, sous l'ancien régime n'avaient-ils pas, eux aussi, un uniforme?) Lutte à l'intérieur pour les idées; lutte à l'extérieur pour les idées et pour le territoire : tels sont les deux grands faits qui inspirent et déterminent cette *musique d'action*.

Les principes à la glorification desquels la musique est tenue de s'employer, sont une synthèse de ce que la raison des philosophes antiques et modernes a conçu de plus *grand*; et c'est un des caractères de la Révolution de travailler non pour la France mais pour l'Humanité, en reculant le plus possible les bornes de son horizon. « Jamais l'Univers n'aura offert un pareil spectacle », dit un journal annonçant la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 (*Journal de la Municipalité* du 6 juillet). Et L. David, en dressant la plan de la fête du 10 août 1793, écrivait : « Peuple français! c'est toi que je vais offrir en spectacle aux yeux de l'Éternel! ». La musique adopta ce point de vue ambitieux de la politique et de la morale du jour. Elle vise à la grandeur; quand elle la manque, faute de l'énergie nécessaire pour s'élever sur les cimes, elle n'est plus qu'un langage redondant, boursouflé, ayant l'emphase des formules oratoires sans l'excuse de leur contenu, et elle paraît un peu vide. Musique souvent écrite sur commande, improvisée dans des circonstances qui sont plus favorables à l'action qu'à la création esthétique, musique *littéraire*, c'est-à-dire subordonnée à des paroles ou à un programme de cérémonies, elle tombe, comme toute rhétorique officielle, dans des défauts équivalents à ceux des anciens opéras et surtout des Prologues écrits jadis pour Louis XIV et sa cour.

Elle s'adresse à la Nation; elle est faite pour le Peuple qui ne doit pas seulement en recueillir les effets, mais

participer aux exécutions. Dès lors, elle ne peut échapper à certaines transformations organiques. Elle est d'abord simple et claire, facile à interpréter, un peu sommaire, analogue à ces compositions décoratives qui doivent être vues de loin et sont faites à larges coups de pinceau, — exactement, à larges coups de balai. Il y a toute une série de formes d'art qu'elle répudie : la *variation*, qui fut si aimée des classiques antérieurs et qui sera reprise avec tant de complaisance par un Beethoven ; la *fugue*, le *canon* et ses combinaisons scolastiques ; elle ignore même ce qui a une si haute importance dans l'œuvre du compositeur : le *développement* d'un thème donné. Elle a la concision des formules de commandement militaire. La *Sonate*, la *Suite*, le morceau de genre, sont des cadres qu'elle abandonne. Tyrtée ne connaît point les gentillesses de Chérubin. Les voix grêles et jolies du clavecin, si elles reparaissaient en pareille tourmente, ressembleraient à un vol de fauvettes égarées dans une caserne de lions. Par suite de sa destination, la musique abandonne les rythmes de danses mondaines qui, jusqu'alors, avaient joué un rôle capital dans les concerts de salon ; elle adopte des rythmes de marche qu'elle établit solidement sur un système de temps forts et de temps faibles toujours distribués à leurs places normales. Son harmonie n'est autre que celle des consonances fondamentales. Elle est loin — dans la première période — de vouloir rompre avec le culte religieux ; mais elle accentue, beaucoup plus qu'on ne l'avait fait encore, la pénétration du sacré par le profane. « Le saint sacrement était précédé d'une grande partie de la musique de la garde nationale et de beaucoup de tambours ; *les sons de cette musique militaire mêlés aux chants de l'Eglise* formaient un concert divin et de la plus grande majesté. » Ainsi rend compte d'une cérémonie le *Journal de la Municipalité* (n° du 8 juin 1790). Dans sa partie vocale, elle cultive la polyphonie autant que la chanson monodique à couplets, mais sans rechercher le style d'imitation. On connaît la réponse sinistre d'un conventionnel à Lavoisier demandant un *délai* pour terminer certaines expériences : « La République n'a pas besoin de chimistes ! » On devine l'opinion qu'un tel homme pouvait avoir sur l'utilité du contrepoint.

Dans la partie instrumentale, n'oublions pas qu'il s'agit le plus souvent d'une musique de plein air ayant besoin, pour ses effets de place publique ou de champ de bataille, de grossir la voix. Son organe normal n'est plus la « chapelle » d'autrefois avec ses violons chantants et caressants, ses hautbois nasillards : c'est la musique militaire, qui semble accompagner des idées en marche et rythmer des pas de Victoire. Les instruments à vent et les cuivres y prédominent. Après avoir mis un bonnet rouge, Apollon dépose la lyre et embouche la trompette. Taine, expliquant certains caractères de l'éloquence emphatique des Conventionnels, a tenu compte des dimensions de la salle où ils parlaient; cette façon ingénieuse d'expliquer l'emphase des discours convient à la musique sortant des salons pour se déchaîner sur l'agora. Le goût ne gagne rien à cette émancipation ; mais l'œuvre musicale est alors tout autre chose qu'une œuvre de goût. Il faut voir des signes caractéristiques de l'époque dans l'emploi du tam-tam, au Champ de Mars, pour la *Marche lugubre* de Gossec (20 sept. 1790), dans la création, par Hostié, du contre-clairon destiné à fortifier les parties de basse, dans l'apparition de ces nouveaux instruments empruntés aux anciens : le *tuba* et le *buccin*, ou dans l'usage de la grosse caisse, appelée « le tonnerre de l'Opéra », à la fête de la Fédération. Nous ne faisons que reproduire ici la manière de voir des contem porains. Le *Journal de Paris* du 22 novembre 1793, rendant compte d'un discours prononcé par Sarrette, en donne un judicieux commentaire : « Les spectacles devant être dirigés à l'avenir de manière à exciter ou nourrir, dans l'âme des spectateurs, l'esprit républicain et l'amour de la Patrie, la musique doit y jouer un grand rôle... Les fêtes nationales n'ayant et ne pouvant avoir d'autre enceinte que la voûte du ciel, puisque le souverain, c'est-à-dire le Peuple, ne peut jamais être enfermé dans un espace circonscrit et couvert, et que seul il en est et l'objet et le plus grand ornement, les instruments à cordes ne peuvent pas être employés : l'intempérie de l'air s'y oppose d'une manière absolue, et la qualité de leur son ne comporte pas d'ailleurs qu'ils soient entendus au loin ; il faut donc préférer exclusivement les instruments à vent, sur lesquels l'air n'a pas

la même influence et dont le volume de son, pour la partie de chant, est huit fois plus considérable que celui des instruments à cordes... Les compositeurs, accoutumés à ne produire des effets que dans des salles de spectacles ou de concerts, se sont aperçus qu'il leur manquait des instruments qui pussent faire produire à leur musique les mêmes effets en plein air. Ils ont cherché chez les anciens et parmi les peuples qui exécutaient sous la voûte du ciel... Ils ont trouvé chez les Grecs la *tuba corva* et le *buccinus* chez les Hébreux (*sic*)... le *buccinus* produit un son absolument nouveau et terrible. Ce son d'ailleurs est tel qu'il peut s'entendre à un quart de lieue. » Ces deux instruments parurent pour la première fois dans la cérémonie pour l'apothéose de Voltaire, 11 juillet 1791. Au lendemain de la prise de la Bastille, on prêtait serment « au bruit du canon, des tambours, et d'une musique militaire ». A la fête de la Fédération, le *Te Deum* de Gossec fut chanté *par tout le peuple, accompagné de milliers d'instruments et au bruit du canon (Journal de la municipalité* du 15 juillet 1790). En septembre 1791, lors de la proclamation de la Constitution, on éleva de nombreux orchestres dans les Champs-Elysées; les chœurs de l'Opéra et ceux du théâtre de la rue Feydeau furent les principaux soutiens d'une exécution grandiose autour de l'autel de la Patrie; au moment où le cortège, Bailly en tête, entra au Champ de Mars, « on fit à cet instant *une décharge considérable de canons*. On avait établi, sur le haut de Chaillot, une batterie répondant à celle qui était sur le bord de la rivière, composée de cent trente canons. » (Ainsi nous renseigne le *Détail de tout ce qui s'est passé d'intéressant à Paris relativement à la proclamation de la Constitution*; B. N. L. b [39] 5406.) Pour figurer dans de tels cadres, la musique s'alourdit forcément de bruit et de parade, grossit la voix; voulant être comprise de tous, elle simplifie ses moyens.

En provoquant ce que nous avons appelé un *retour à la Nature*, la Révolution suivait l'impulsion donnée par les moralistes du XVIII[e] siècle, principalement Rousseau; et, certes, elle n'inventa aucune idée; mais elle eut le mérite

de réaliser et de faire entrer dans la vie politique un certain idéal moral, d'organiser pour lui une sorte d' « année liturgique », de prendre la musique comme moyen d'éducation nationale, et d'assigner ainsi à la composition un caractère sérieux qu'elle n'avait jamais eu depuis l'antiquité (en dehors de l'Eglise). Le langage des musiciens fut, comme celui des orateurs, entaché d'emphase, un peu gros et sommaire, sonnant creux parfois, dépourvu de ces qualités de finesse et de goût que nous aimons à trouver dans les productions de l'esprit français ; mais il serait injuste de ne pas tenir compte des circonstances et de juger des chœurs enflammés, dont un peuple enthousiaste devait être l'exécutant et le collaborateur, comme on jugerait les œuvres d'un art individualiste. L'application à proclamer des principes pour l'Humanité tout entière, et non pas seulement pour la France, a été, du point de vue politique, souvent raillée par les historiens ou les hommes de parti ; nous n'avons pas ici à dire si ce fut toujours avec raison : en ce qui concerne la musique, il paraît incontestable que cette application eut les effets les plus heureux. Quand on songe aux grands compositeurs du XIX[e] siècle et de l'heure présente, à la nature des sujets qu'ils ont traités, à l'élargissement de leur pensée, à la haute généralisation qui caractérise leur art, — et quand on les compare, d'autre part, avec tous les artistes d'avant 1789, il est impossible de ne pas reconnaître que la Révolution fonda pour les musiciens une ère nouvelle.

# CHAPITRE LII

## L'INSTITUT ET LE CONSERVATOIRE

Conception de l'Institut par la Convention, d'après Boissy d'Anglas et Daunou. — Place faite à la musique parmi les sciences et les arts. — Le Conservatoire et ses origines. — Les anciennes écoles de chant, depuis Lulli. — Projets divers de réorganisation. — Le Magasin de l'Opéra. — Les idées de Gossec. — L'École de chant de 1784. — Sarrette et la musique de la garde républicaine. — Une séance musicale à la Convention. — Le rapport de Chénier. — Le Conservatoire en 1795; sa suppression sous la Restauration.

Dans la séance de la Convention nationale du 5 Messidor an III (23 juin 1795), consacrée à la Constitution de la République française, Boissy d'Anglas traçait ce magnifique programme : «... Enfin nous vous proposons de créer un Institut national qui puisse offrir, dans ses diverses parties, toutes les branches de l'enseignement public et, dans son ensemble, le plus haut degré de la science humaine : il faut que ce que tous les hommes savent y soit enseigné dans sa plus haute perfection ; il faut que tout homme y puisse apprendre à faire ce que tous les hommes de tous les pays, embrasés du feu du génie, ont fait et peuvent faire encore ; il faut que cet établissement honore non la France seule, mais l'humanité tout entière, en l'étonnant par le spectacle de sa puissance et le développement de sa force. Il doit surveiller tous ces trésors de l'imagination. du talent, de la méditation et de l'étude, dont Paris présente l'ensemble à l'admiration de l'Europe entière. » Et Daunou, dans son Rapport lu à la séance de la Convention le 27 vendémiaire (19 oct.) : « Nous avons emprunté de Talley-

rand et de Condorcet le plan d'un Institut national, idée grande et majestueuse dont l'exécution doit effacer en splendeur toutes les académies des rois, comme les destinées de la France républicaine effacent déjà les plus brillantes époques de la France monarchique ». En recevant les membres de l'Académie de peinture, Louis XIV leur disait : « Je vous confie ce que j'ai de plus précieux : le soin de ma gloire ». Les hommes de la Révolution parlaient un autre langage. Ils songeaient à la gloire de la nation et à celle de l'humanité, représentées l'une et l'autre par l'élite des savants, des penseurs et des artistes.

La loi sur l'organisation publique du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795, titre IV), divisa l'Institut en trois classes; la 3e, Littérature et Beaux-Arts, comprenait 8 sections, de 6 membres chacune, dont la dernière était consacrée à la musique. En 1803 (arrêté du 23 janvier) fut adoptée la division en quatre classes. La dernière, *Beaux-Arts*, avait cinq sections, dont l'une était réservée à la composition musicale, représentée par Méhul, Gossec, Grétry, Monvel et Grandménil. La Restauration prit ombrage de cette institution, et voulut revenir, comme elle le fit pour le Conservatoire, aux usages de l'ancien régime. « Nous n'avons pu voir sans douleur la chute de ces Académies qui avaient si puissamment contribué à la prospérité des lettres et dont la fondation a été un titre de gloire pour nos augustes prédécesseurs... » Ainsi débuta la nouvelle ordonnance du Roi, signée aux Tuileries le 21 mars 1816, qui donnait une nouvelle organisation à l'Institut. L'Académie des Beaux-Arts fut partagée en cinq sections : 14 peintres, 8 sculpteurs, 8 architectes, 3 graveurs, 6 compositeurs de musique, plus 5 membres pour la section d'*Histoire et théorie des arts*. Les compositeurs choisis furent Méhul, Gossec, Monsigny, Cherubini, Lesueur et Grandménil.

(J. B. Fauchard de) Grandménil, que nous trouvons ici non sans surprise, est pour nous un inconnu. Nous avons vainement cherché ses titres à entrer dans un aréopage de compositeurs. Il n'est mentionné ni dans le *Dictionnaire* de Fétis, ni dans le *Lexique* de M. Riemann. La B. N. (8° Yth 16 184) ne possède, signé de ce nom, qu'un *livret* d'opéra-comique, *le Savetier joyeux*, portant la date de 1759.

La création du Conservatoire est comme une annexe de celle de l'Institut; mais il faut voir en elle le point d'aboutissement d'une très longue et pénible évolution. Le point de départ fut, dès le XVII[e] siècle, le besoin bien constaté d'assurer le recrutement des interprètes nécessaires à l'Opéra. Pendant plus d'un siècle, le chant seul avait été l'objet de toutes les préoccupations : lentement, sur le tard, on s'éleva jusqu'à la conception d'un enseignement intégral de la musique; et il fallut une grande ténacité pour aboutir. Nous retracerons rapidement les antécédents du Conservatoire.

En 1672, par lettres patentes du 29 mars, Lulli avait été autorisé à établir « des écoles particulières de musique » à Paris et « partout où il jugerait nécessaire pour le bien et l'avantage » de l'Opéra. Une ordonnance du 19 novembre 1713 nous fait connaître que dans le local de la rue Saint-Nicaise, où se trouvait le magasin de costumes et de décors de l'Opéra, il y avait une salle où, trois fois la semaine, on s'occupait non seulement de faire étudier et répéter leurs rôles aux actrices, mais de « montrer la musique » à des jeunes filles qui ne la savaient pas. Dans un mémoire soumis à la Ville de Paris, postérieur à 1760, et cité par M. C. Pierre, on lit, à l'article 12, sur les *Écoles de musique et de danse* : « L'Académie a cy-devant sacrifié un fonds annuel pour élever à ses dépens les sujets d'espérance pour le chant. Le sieur Lacoste († 1754), qui a dirigé longtemps l'Académie, a procuré par ce moyen, à l'Opéra, nombre d'acteurs et d'actrices de grand mérite. Si le bureau de la Ville voulait bien faire attention que l'Opéra est à la veille de n'avoir point d'acteurs, il se prêterait sûrement aux besoins des jeunes garçons et filles qui se présentent tous les jours au Magasin avec de belles voix, mais qui, n'étant point en situation de s'entretenir sans travailler, renoncent à la musique. » Jusqu'en 1767, un certain nombre de musiciens portent, dans les documents d'archives, le titre de « Préposé pour le service de l'Opéra *et des écoles* ». En 1776, — sans doute après une suppression des leçons données au Magasin — un règlement du 30 mars dit que « les talents des sujets étant le principal moyen sur lequel doivent se fonder les succès de l'Académie,

il sera établi le plus tôt possible, par l'administration, des Ecoles de chant et de danse ». On ne songeait alors qu'à faire apprendre les rôles et à « montrer » le solfège à l'aide d'accompagnateurs et de praticiens modestes. On s'occupait surtout des sujets féminins. En 1782, l'auteur des *Réflexions sur l'Opéra* allait plus loin : il voulait une École avec Gluck comme « recteur », Grétry et Gossec comme professeurs, Floquet adjoint, La Suze maître de chant, Méon et Parant répétiteurs, et des maîtres pour le clavecin, le violon et la basse. On était déjà loin des usages du Magasin.

« La partie de chant, disait encore Gossec dans un autre mémoire, et celle de la déclamation, sont à l'Opéra les sources principales du plaisir des spectateurs et du charme des sens. Ces deux causes de la réputation de ce théâtre se sont affaiblies au point qu'il ne reste en tout que trois ou quatre sujets, hommes ou femmes... Si, comme en Italie et en Allemagne, si, comme à Londres, à Lisbonne, à Berlin, l'Opéra n'était à Paris qu'une fête momentanée, donnée pendant un mois ou six semaines tout au plus, la disette d'acteurs distingués serait moins sensible et moins fatale!... On se demande où sont les Ecoles faites pour développer les talents, où sont les élèves sur lesquels on puisse fonder des espérances : tout est encore dans le néant. » On en fut réduit à proposer que les maîtres de musique de Paris et de province « qui procureraient des sujets chantants, hommes ou femmes, à l'Académie royale de musique, auraient, pour chaque sujet, 300 livres de pension viagère sur ladite Académie » (*Projet pour avoir des sujets chantants*, cité par M. Pierre) ; proposition qui fut agréée par le Roi et publiée par les journaux de 1786. La Révolution, de son souffle puissant, allait balayer ces idées mesquines et ces programmes trop étroits ; mais ici se place une création, qui, antérieure au Conservatoire, devait être absorbée par lui, pour reparaître plus tard, et l'absorber à son tour pendant quelque temps.

Un arrêt du Conseil d'Etat du 3 janvier 1784 créa l'*École de chant* qui fit son ouverture le 1er avril de la même année. L'Ecole, située rue Poissonnière, dans l'hôtel des Menus-Plaisirs du Roi, avait pour objet précis de « former

des sujets pour l'Opéra »; elle devait, comme dit le *Mercure de France* (23 sept. 1786), « créer l'art du chant dans une nation qui n'en avait presque pas l'idée, ou, ce qui est pis, qui n'en avait qu'une idée fausse ». Gossec, dont le nom domina longtemps cette période, avait été nommé directeur : les maîtres principaux étaient Piccini, Langlé et Guichard pour le chant, Rigel, Saint-Amand et Méon pour le solfège, Gobert et Rodolphe pour le clavecin et la composition, Guénin et Nochez pour le violon et la basse, Deshayes pour la danse. L'Opéra leur fit une opposition assez vive, ce qui s'explique si l'on songe que la nouvelle Ecole prétendait justifier son existence par la faiblesse et la pauvreté de l'Académie de musique. On lit dans le *Précis sur l'Opéra et son administration* par l'intendant de la Ferté (1789) : « On ne peut se dissimuler que cette école ait été d'une grande utilité à l'Académie de musique, quoique n'étant pas absolument en faveur auprès de la plupart des sujets de cette Académie, et malgré tous les moyens qu'ils ont tentés pour mettre en discrédit cette École et causer sa chute, soit en déprimant injustement les talents de ses maîtres et ceux de leurs élèves, *soit en se liguant tous pour décourager ces jeunes sujets, leurs rivaux, et, par un esprit d'anarchie et de cabale, les repousser de la scène* ».

Nous arrivons à une époque où il est question de tout autre chose que de chant, de méthode italienne ou française, et où l'histoire voit se transformer des tableautins de genre en panorama tout baigné de lumière. Le 8 septembre 1792, un officier écrivait à l'Assemblée législative : « Les musiciens de la Garde nationale parisienne ont, depuis l'époque de la Révolution, chanté la Liberté dans les fêtes publiques. Maintenant ils vont prouver qu'ils savent aussi la défendre. Ce corps de musique se sépare en deux parties : l'une suspend sa lyre pour combattre l'ennemi; l'autre la conserve, mais va aux travaux du camp sous Paris. Ainsi s'élevèrent les murs de Thèbes; ainsi se creusera la tombe des tyrans. L'ennemi sera terrassé; les musiciens se réuniront et chanteront les victoires des Français. » Le signataire de cette lettre était Sarrette, capitaine de la Garde nationale, commandant la musique, au nom duquel se

rattachent les origines militaires et révolutionnaires du Conservatoire de musique.

Né à Bordeaux le 27 novembre 1765, fils d'un maître cordonnier, Bernard Sarrette était, le 1er septembre 1789, capitaine de la Garde nationale soldée, ayant à sa charge, avec un traitement de 2 800 livres,« tous les détails relatifs au logement, à la nourriture, aux vêtements et à la tenue » d'un petit corps de musique militaire. Cette compagnie était d'abord au service d'un seul district; en octobre 1790, la Ville de Paris se chargea de son entretien, la rattacha à l'ensemble de la Garde nationale, et l'installa dans une maison spéciale (d'abord au « ci-devant hôtel de Richelieu »). Elle devait fournir des exécutants à toute l'armée. Son ambition, après avoir été rattachée à l'administration municipale, était de devenir institution d'État. Le 14 octobre 1791, fut promulguée la loi organisant la Garde nationale; la musique n'y était pas mentionnée; mais, en janvier 1792, l'Assemblée législative la considérait déjà « sous le point de vue d'École *nationale* de musique militaire » et s'engageait à l'examiner « quand elle s'occuperait de l'éducation générale ».

Le 9 juin 1792, fut créée par le Conseil général de la Commune une Ecole de musique, installée rue Saint-Joseph, avec une mission toute militaire. Elle comprenait 120 élèves, « fils de citoyens servant dans la Garde nationale, présentés par chacun des 60 bataillons »; ils devaient (les commençants étant âgés de dix à douze ans, les autres de dix-huit à vingt) se pourvoir d'un uniforme de la Garde nationale, de l'instrument à étudier, et de papier de musique. La municipalité se chargeait du reste. Par une transformation profonde des usages antérieurs, on n'enseignait là que les instruments à vent. « Il nous manque encore, écrivait Millin dans la *Chronique de Paris* le 10 janvier 1793, des établissements où l'art du chant et des instruments à cordes puisse se perfectionner. » Sarrette employa tous ses efforts, patiemment, à obtenir que cette Ecole fût organisée en service public. Il fut encouragé dans cette entreprise par un arrêté du Comité de Salut public qui, le 21 octobre 1793, le chargea de former un corps de musique réclamé par l'armée de l'ouest. Le mois suivant, il fit, auprès de la Con-

vention, une démarche décisive et solennelle à laquelle s'associa la municipalité de Paris, et qui, selon les mœurs démocratiques du moment, eut l'ampleur d'une manifestation. Le 8 novembre, tous les musiciens de la Garde nationale, accompagnés d'une députation du Conseil général de la Commune de Paris, furent admis, avec Sarrette, dans la salle des séances de la Convention. L'officier municipal Baudrais les présenta ainsi : « Les artistes de la musique de la Garde nationale parisienne, dont la réunion et le nombre présentent un ensemble de talents unique dans toute l'Europe, viennent solliciter de votre amour pour tout ce qui peut contribuer à la gloire de la République, l'établissement d'un Institut national de musique. *L'intérêt public, lié à celui des arts*, doit vous faire sentir toute l'utilité de leur demande. C'est une justice due à leur civisme autant qu'à leur humanité... » (*Moniteur* du 10 nov. 1793). Après cette présentation, les musiciens jouèrent une marche *guerrière* qui « excita le plus vif enthousiasme ». Sarrette lut ensuite un discours dont nous extrayons quelques lignes en soulignant les phrases typiques :

Représentants du peuple! La musique de la Garde nationale parisienne, formée par la réunion des premiers artistes de l'Europe dans le genre des instruments à vent, sollicite l'établissement d'un Institut national de musique dans lequel, sous les auspices de la République, ces mêmes artistes puissent accroître et perpétuer les connaissances que l'étude leur a fait acquérir. *L'intérêt public, intimement lié à celui des arts*, réclame impérativement en leur faveur la protection nationale. Il doit l'anéantir, enfin, cet engourdissement honteux, dans lequel ils furent plongés, par la lutte impuissante et sacrilège du despotisme contre la liberté... L'âme des Français, rendue à sa grandeur première, ne doit plus être amollie par des jours efféminés *dans les salons ou dans les temples consacrés par l'imposture*. La divinité tutélaire de la République est la Liberté ; son empire est l'univers ; *c'est sous la voûte céleste que doit se célébrer son culte*. De vastes arènes, des places publiques, doivent être désormais les salles de concert d'un peuple libre. Les musiciens de la Garde nationale réunis se présentent sous deux aspects principaux d'utilité : Institut national et exécution dans les fêtes publiques. Sous le rapport de l'instruction, le résultat obtenu dans l'essai d'École de musique formée sous les auspices de la municipalité, indique suffisamment ce qu'un établissement de ce genre, développé par de plus puissants moyens, peut devenir...

... Le résultat d'une institution de ce genre sera d'autant plus pré-

cieux qu'elle fournira des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles qui embelliront nos jeux et nos fêtes, lesquels alors ne céderont en rien à la magnificence des spectacles de la Grèce, dont la musique et la poésie faisaient les majestueux ornements. C'est dans une République fondée sur les vertus que la liberté règne, et le règne de la liberté est celui des beaux-arts. La Grèce libre, ensuite dégradée sous le joug corrupteur du despotisme, atteste cette irréfutable vérité.

Chénier prit alors la parole pour convertir en motion la demande du pétitionnaire. La musique de la Garde, avant de se retirer, exécuta *L'hymme de la Liberté*; les élèves jouèrent une symphonie suivie du chant de *Çà ira*. Et, sur la proposition de Chénier, on adopta la motion de principe suivante :

*Art. 1er. Il sera formé dans la commune de Paris un Institut national de musique. — Art. 2. Le Comité d'Instruction publique présentera à la Convention un projet de décret sur l'organisation de cet établissement.*

Pour entretenir et développer cet heureux succès, Sarrette multiplia les occasions de plaire aux membres du Comité d'Instruction publique. De tragiques incidents faillirent le perdre. En 1794, étant membre du Comité révolutionnaire et de surveillance de la section de Brutus, assidu aux séances de la Commune, des Comités de Salut public, de Sûreté générale et d'Instruction publique, il fut dénoncé comme ami des aristocrates. On l'arrêta ; il fut mis en liberté provisoire sous la surveillance d'un gendarme, puis, sur l'intervention de Gossec, de Méhul et de Lesueur, définitivement délivré. Inscrit sur la liste des terroristes et désarmé, il bénéficia d'un non-lieu (28 avril 1795). Une nouvelle arrestation fut suivie d'un élargissement (31 mai 1795).

Enfin, la décision prise par la Convention et transformant déjà l'Ecole de musique en Institut, entra dans une nouvelle voie pratique.

Un éminent représentant du peuple avait déjà prêté son concours à Sarrette; il eut l'honneur de hâter son succès. Voici quelques extraits du Rapport emphatique, mais très généreux, adressé à la Convention par M.-J. Chénier « au nom des Comités d'Instruction publique et des Finances, dans la séance du 10 thermidor an III » (28 juillet 1795).

« Vos comités, fidèles au vœu formé par vous, viennent donc aujourd'hui vous proposer d'organiser définitivement l'*Institut* central de musique, car il a fallu lui donner ce nom ; d'abord, en ce qu'il désigne mieux que tout autre l'établissement, et, en second lieu, parce qu'il empêche la confusion qui pourrait résulter de la conformité de l'ancien nom (*Ecole royale de chant et de déclamation*, créée en 1784) avec celui d'un établissement beaucoup plus vaste, qui vous est proposé dans le nouveau plan de constitution. Cet Institut central de musique est déjà provisoirement organisé en un corps de musiciens exécutants, attachés à la Garde nationale de Paris.

« C'est ainsi que, depuis le fameux décret du 14 juillet, ces artistes patriotes, sous la direction de Gossec pour la partie qui tient à l'art, n'ont cessé de concourir à l'exécution des fêtes nationales, indépendamment du service qu'ils remplissaient habituellement auprès du Corps législatif. Sous cette bannière civique se sont rassemblés, à différentes époques, les premiers talents que la France possède dans l'art musical.

« ... C'est de là que sont partis ces nombreux élèves qui, répandus dans les camps français, animaient, par des accords belliqueux, l'intrépide courage de nos armées ; c'est de là que nos chants civiques disséminés d'un bout de la France à l'autre, allaient jusque chez l'étranger, jusque sous les tentes de l'ennemi, troubler le repos des despotes ligués contre la République ; c'est là qu'ont été inspirés ces hymnes brillants et solennels que nos guerriers chantaient sur les monts d'Argonne, dans les plaines de Jemmapes et de Fleurus, en forçant les passages des Alpes et des Pyrénées, en délivrant la Belgique des fureurs de l'Autriche et la Hollande des longues usurpations du Stathoudérat : ces hymnes, qui sont l'ornement de nos fêtes civiques, qui excitaient encore hier le juste enthousiasme de la Convention nationale, et que les républicains français n'oublieront pas plus que les fiers descendants de Guillaume Tell n'ont oublié le chant rustique et populaire qui, sur un sol étranger et jusque dans leur vieillesse, rappelle à leur imagination frappée les doux souvenirs de l'enfance et les souvenirs plus doux encore de la terre natale.

« ... Les beaux-arts sont essentiellement moraux, puisqu'ils rendent l'individu qui les cultive meilleur et plus heureux !

« Si c'est une vérité pour tous les arts, combien est-elle évidente pour l'art musical ! Orphée, sur les monts de la Thrace, soumettant les monstres des forêts au pouvoir de sa lyre ; Arion, échappant au naufrage ; Amphion, bâtissant des villes ; toutes ces fables de l'antiquité, embellies par l'imagination des poètes, ne sont, aux yeux du philosophe, que de brillantes allégories qui retracent énergiquement l'empire très réel de la musique. Mais si j'ouvre les annales de l'Histoire, je vois Timothée subjuguant Alexandre, les rustiques Spartiates proscrivant le commerce et les arts, à l'exception de la musique ; ces mêmes Spartiates vaincus plusieurs fois et ressaisissant la victoire aux chants de l'Athénien Tyrtée.

« Nos fêtes nationales seraient inexécutables dans cette vaste

commune, les corps de musique de nos armées ne se renouvelleraient plus, nos théâtres et leurs orchestres dépériraient; les musiciens, découragés, quitteraient nos contrées ingrates pour chercher une rive hospitalière; l'art lui-même succomberait sous les attaques du vandalisme, si la sage prévoyance des législateurs ne prévenait tous ces inconvénients. »

Voici maintenant le texte de la loi qui fut promulguée quelques jours après, 3 août 1795 :

La Convention nationale, après avoir entendu le rapport de ses Comités d'Instruction publique et des Finances,

Decrète :

I. Le Conservatoire de musique, créé sous le nom d'*Institut national* par le décret du 18 brumaire, an II de la République, est établi dans la commune de Paris pour exécuter et enseigner la musique.

Il est composé de cent quinze artistes.

II. Sous le rapport d'exécution, il est employé à célébrer les fêtes nationales; sous le rapport d'enseignement, il est chargé de former les élèves dans toutes les parties de l'art musical.

III. Six cents élèves des deux sexes reçoivent gratuitement l'instruction dans le Conservatoire. Ils sont choisis proportionnellement dans tous les départements.

IV. La surveillance de toutes les parties de l'enseignement dans le Conservatoire et de l'exécution dans les fêtes publiques, est confiée à cinq Inspecteurs de l'enseignement, choisis parmi les compositeurs.

V. Les cinq Inspecteurs de l'enseignement sont nommés par l'Institut national des Sciences et Arts.

VI. Quatre professeurs, pris indistinctement parmi les artistes du Conservatoire, en forment l'administration, conjointement avec les cinq Inspecteurs de l'enseignement.

Ces quatre professeurs sont nommés et renouvelés tous les ans par les artistes du Conservatoire.

VII. L'Administration est chargée de la police intérieure du Conservatoire, et de veiller à l'exécution des décrets du Corps législatif ou des arrêtés des autorités constituées, relatifs à cet établissement.

VIII. Les artistes nécessaires pour compléter le Conservatoire ne peuvent l'être que par voie de concours.

IX. Le concours est jugé par l'Institut national des Sciences et des Arts.

X. Une bibliothèque nationale de musique est fondée dans le Conservatoire; elle est composée d'une collection complète des partitions et ouvrages traitant de cet art, des instruments antiques ou étran-

gers, et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection, servir de modèles.

XI. Cette bibliothèque est publique et ouverte à des époques fixées par l'Institut national des sciences et des arts, qui nomme le bibliothécaire.

XII. Les appointements fixes de chaque inspecteur de l'enseignement sont établis à cinq mille livres par an; ceux du secrétaire, à quatre mille livres; ceux du bibliothécaire, à trois mille livres.

Trois classes d'appointements sont établies pour les autres artistes Vingt-huit places à deux mille cinq cent livres forment la première classe; cinquante-quatre places à deux mille livres forment la seconde classe; et vingt-huit places à seize cents livres forment la troisième classe.

XIII. Les dépenses d'administration et d'entretien du Conservatoire sont réglées et ordonnancées par le Pouvoir exécutif, d'après les états fournis par l'administration du Conservatoire; ces dépenses sont acquittées par le Trésor public.

XIV. Après vingt années de service, les membres du Conservatoire central de musique ont, pour retraite, la moitié de leurs appointements; après cette époque, chaque année de service en plus augmente cette retraite d'un vingtième des dits appointements.

XV. Le Conservatoire fournit tous les jours un corps de musiciens pour le service de la garde nationale près le Corps législatif.

D'après ce texte, il faut se représenter le Conservatoire comme étant d'abord, à cette époque, une société musicale dont chaque exécutant était un professeur. Avant tout, on voulait pouvoir disposer d'une élite de musiciens pour participer aux fêtes publiques. Du recrutement de bons sujets pour la royale « Académie » de l'ancien régime, il n'était plus question : les maîtres devaient enseigner « la musique ». Quant à l'admission des élèves, deux excellents principes étaient posés : celui du concours et celui de la gratuité des études. C'est grâce à eux que le Conservatoire de Paris a pu maintenir jusqu'à aujourd'hui sa supériorité universellement reconnue sur tous les établissements similaires de l'étranger et élever sans cesse le niveau des talents qu'il accueille pour les rapprocher de la perfection. N'exigeant aucune rétribution, il a le droit de choisir ses élèves; par là, il ne s'ouvre qu'à une élite de jeunes artistes.

Il n'est pas sans intérêt de reproduire, d'après le *Bulletin des lois de la République française* (n° 170), la répartition des cent quinze artistes groupés en phalange officielle par la Convention :

| EXÉCUTION. | |
|---|---|
| Compositeurs dirigeant l'exécution | 5 |
| Chef d'orchestre | 1 |
| Clarinettes | 30 |
| Flûtes | 10 |
| Premiers Cors | 6 |
| Seconds Cors | 6 |
| Bassons | 18 |
| Serpents | 8 |
| Trombones | 3 |
| Trompettes | 4 |
| Tubæ corvæ | 2 |
| Buccini | 2 |
| Timbaliers | 2 |
| Cymbaliers | 2 |
| Tambours turcs | 2 |
| Triangles | 2 |
| Grosses caisses | 2 |
| Non-exécutants employés à diriger les élèves chantant ou exécutant dans les fêtes publiques | 10 |
| Ensemble | 115 |

| ENSEIGNEMENT. | Professeurs. |
|---|---|
| Solfège | 14 |
| Clarinette | 19 |
| Flûte | 6 |
| Hautbois | 4 |
| Basson | 12 |
| Premier Cor | 6 |
| Second Cor | 6 |
| Trompette | 2 |
| Trombone | 1 |
| Serpent | 4 |
| Buccini | 1 |
| Tubæ corvæ | 1 |
| Timbalier | 1 |
| Violon | 8 |
| Basse | 4 |
| Contrebasse | 1 |
| Clavecin | 6 |
| Orgue | 1 |
| Vocalisation | 3 |
| Chant simple | 4 |
| Chant déclamé | 2 |
| Accompagnement | 3 |
| Composition | 7 |
| Ensemble | 115 |

Des « mesures transitoires » déclarèrent supprimée la musique de la Garde nationale, désormais absorbée par le Conservatoire. Les 5 inspecteurs choisis (le 3 août) furent Méhul, Grétry, Gossec, Lesueur et Cherubini. Sur leur propre demande, Sarrette fut nommé (23 octobre) « Commissaire à l'effet d'organiser définitivement le Conservatoire ». Quelques jours avant l'ouverture des classes, qui eut lieu le 29 octobre, le *Journal de Paris* publiait les lignes suivantes qui nous semblent d'une justesse parfaite en tant que programme, et auxquelles, aujourd'hui encore, il n'y aurait pas un mot à changer : « L'organisation et surtout la composition du Conservatoire permettent la réunion de deux avantages qui, jusqu'à présent, ont été regardés comme incompatibles : la conservation de ce qu'il y a de pur et de beau dans l'art tel qu'il est, et la facilité de l'enrichir de ce qui lui manque. *On est fondé à espérer que la tyrannie des routines en sera bannie, ainsi que le dévergondage des innovations. On maintiendra le respect dû aux œuvres des maîtres qui en méritent, sans refuser un bon accueil aux hardiesses*

*du génie et aux heureuses créations* ». Après la première année d'études, la distribution solennelle des prix et des couronnes de laurier eut lieu au théâtre de l'Odéon, en présence du Corps diplomatique, de l'Institut, de savants étrangers, etc.

Cette fête fut accompagnée d'un concert dont le programme est un document intéressant sur le goût du temps : 1° Ouverture du *Jeune Henri* de Méhul, par les professeurs ; 2° Air de *Corisandre* de Langlé, chanté par la citoyenne Bolly, 2e prix de chant ; 3° *Concerto* de clarinette de Rosetti, par Letonné, 1er prix ; 4° Air d'*Alceste* de Gluck, par la citoyenne Moreau, 2e prix ; 5° *Concerto* de piano de H. Jadin, par la citoyenne Rose Dumey, 1er prix ; 6° *Symphonie Concertante* de Bréval, par Boulanger et Guérin, 1er et 2e prix de violoncelle ; 7° Air d'*Élisa* du *Mont Bernard* (*sic*) de Cherubini, par la citoyenne Chevalier (la future Mme Branchu), 1er prix de chant ; 8° *Symphonie Concertante* pour flûte, cor et basson, de Catel, par Mondru, Dauprat et Dossion, 1ers prix ; 9° *Duo italien* de Tritto (compositeur napolitain, 1733-1824), par les citoyennes Chevreau et Georgon ; 10° *Sonate* pour piano de Cramer, par L. Pradher, 2e prix ; 11° *Symphonie Concertante* pour 2 violons, de Viotti, par Ch. Sauvageot, 1er prix, et la citoyenne F. Lebrun, 2e prix ; 12° Le chœur des *Danaïdes* (*Descends du Ciel...*) de Salieri.

Le Conservatoire, organe essentiel de la vie nationale et auxiliaire de la République, fut supprimé en 1816. Le coup d'Etat dont il fut victime sous la Restauration suffirait à mettre en relief son vrai caractère. Le gouvernement de Louis XVIII ne pouvait l'aimer, en songeant au rôle qu'il avait joué depuis vingt ans. Cet hôtel des « Menus-Plaisirs » devenu une école nationale où l'on travaillait à l'accomplissement de devoirs civiques, fut regardé comme l'antre d'où partaient encore les voix menaçantes de la Révolution. Pour se débarrasser de lui, on imagina une comédie administrative, parfaitement incorrecte, qui fut conduite par des ministres courtois, habiles dans l'art de déguiser leur pensée.

On fit d'abord valoir le besoin « de mettre un terme à l'affligeante médiocrité des théâtres » et de « régénérer la partie de chant à l'Académie royale de musique ». Sous ce prétexte, le comte de Pradel, directeur-général, rétablit l'École royale de chant de 1784. Le plan d'organisation fut exécuté à partir du 1er janvier 1816. Il ne restait plus

qu'à supprimer la dangereuse école fondée par la Convention ; on s'y prit fort adroitement.

Installé dans un hôtel de l'ancienne monarchie, le Conservatoire dépendait du ministre de l'Intérieur. L'intendance des Menus-Plaisirs fut rétablie en 1814 et rentra en possession de son hôtel. Dès lors, le ministre de l'Intérieur n'inscrivit plus rien, à son budget, pour le Conservatoire, qu'il considéra comme passé désormais au Ministère de la Maison du Roi. Rien ne semblait plus naturel, puisque le Conservatoire fournissait surtout des sujets aux théâtres, et que le Surintendant des Menus-Plaisirs avait précisément les théâtres dans ses attributions. D'autre part, « l'économie », que les circonstances commandaient si impérieusement, ne permettait pas d'entretenir deux établissements à la fois. En supprimant le Conservatoire on voulut avoir l'air de changer simplement son administration et de le réunir à une école nouvelle. Les professeurs, il faut le dire, n'eurent pas une bien fière attitude ; les plus célèbres d'entre eux avaient servi la Révolution ; ils s'inclinèrent devant la décision qui les frappait, avec le souci de conserver des appointements ou des pensions. « Nous sommes informés, disaient-ils dans une lettre du 29 février 1816, que notre établissement passe des attributions du Ministère de l'Intérieur dans celles du Ministère de la Maison du Roi. Nous vous prions de vouloir bien être l'interprète du Conservatoire auprès de M. le comte de Pradel, en le suppliant d'*agréer l'hommage de nos respectueux sentiments et l'assurance de notre zèle*. Veuillez, M. le Marquis [de la Rouzière, leur directeur, nommé en 1814 après la destitution de Sarrette], ajouter à cette marque de bonté, celle de mettre sous les yeux de Son Excellence le résumé de nos services dans la note ci-jointe. Cette note offrira peut-être des motifs de considérations sur le parti qui sera pris envers plus de 50 artistes, dont le plus grand nombre n'a d'autres ressources que le traitement du Conservatoire. » Au bas de cette lettre, étaient les noms de Gossec, Sallantin, Guichard, Cherubini, Levasseur, Méhul, Jadin. Kreutzer, Adam, Catel, Lefèvre, Plantade, Frédéric et Charles Duvernoy, Duport, Habeneck, etc... Dans la note, on faisait valoir que le Conservatoire

avait déjà fourni à l'Opéra des sujets tels que Nourrit et Derivis, Mmes Branchu et Albert; que sa contribution était représentée par 227 élèves-femmes et 90 hommes sortis de ses classes de chant depuis la fondation, plus 400 exécutants envoyés dans les orchestres des départements, 100 pianistes environ, enfin « plus de 1800 joueurs d'instruments à vent qui avaient affranchi nos régiments et nos orchestres de l'obligation de se recruter en Allemagne pour cette partie ». Toutes les pétitions et sollicitations n'empêchèrent pas un changement réclamé par la politique. On « réforma » les professeurs dont on ne voulait plus, en leur exprimant tous les regrets qu'on éprouvait de ne pouvoir les comprendre dans la liste des nouveaux professeurs. On régla, non sans subir des réclamations, l'article *indemnités et pensions*. L'ordre d'évacuer fut donné le 22 décembre 1815. Le marquis de la Rouzière (qui accusait Laferté de vouloir prendre sa place et ses appointements) résista un instant; il s'inclina bientôt. Le 15 mars 1816, l'hôtel des Menus fut évacué par ses anciens locataires. C'était un coup d'État exécuté en douceur, car l'établissement créé par une loi — le 15 messidor an IV de la République française — n'aurait dû être supprimé que par une autre loi.

L'École royale fut organisée sur les bases suivantes. Perne était inspecteur général des classes (en 1822, il eut Cherubini pour successeur). Professeurs de composition : CHERUBINI et MÉHUL (*style* ou *genre*); ELLER (fugue et contrepoint); DOURLEN (harmonie); DAUSSOIGNE (accompagnement pratique). Professeurs de musique vocale : GARAT (classe de perfectionnement); CRIVELLI (art du chant); BOULANGER et de GARAUDÉ (répétiteurs de vocalisation); MARTIN et GUICHARD (chant déclamé); HENRY, ROGAT, HALÉVY, GOBERT, VIELLARD, Mlle GOBIN (solfège). Musique instrumentale : PRADER, ZIMMERMANN, ADAM, Mlle MICHU (piano); KREUTZER aîné et jeune, BAILLOT, HABENECK aîné (violon); BAUDIOT et LEVASSEUR (violoncelle); GUILLOU; (flûte); VOGT (hautbois.)

Nous venons d'indiquer, avec l'entrée officielle de la musique à l'Institut, les commencements laborieux d'une de nos grandes Écoles nationales et les vicissitudes que connut sa fortune jusqu'en 1816. Pour conclure par un retour à une des plus belles idées qui entourèrent son berceau, nous citerons un dernier fait.

Le rôle social des musiciens se trouve solennellement affirmé dans un document que publia le journal *le Rédacteur* du 13 vendémiaire an V (4 oct. 1796) : « MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR. *Proclamation faite au Champ de Mars, le 1er vendémiaire an V, anniversaire de la fondation de la République, conformément à l'arrêté du Directoire.* Si, de tout temps, la nation française a su vaincre, de tout temps elle a su chanter ses victoires; mais, sous le règne du despotisme, le génie enchaîné n'avait que peu de cordes à toucher sur la lyre : aujourd'hui la liberté lui rend tout son essor... » La proclamation fait l'éloge de Marie-Joseph Chénier, de Rouget de Lisle, « le véritable Tyrtée français *qui a valu tant de victoires à la République* »; elle nomme les poètes qui ont écrit pour la patrie et ajoute : « Au premier rang des compositeurs républicains, la nation place et proclame : le citoyen Gossec, l'un des cinq inspecteurs du Conservatoire de musique, qui ne laisse guère échapper une fête civique sans offrir son tribut de talent à la patrie; le citoyen Méhul, dont le *Chant du Départ* rivalise avec l'*Hymne marseillais*, et le citoyen Catel... Après eux se sont montrés avec zèle et succès les citoyens Bertin, Jadin l'aîné, Hyacinthe Jadin, Lesueur, Langlé, Lefebvre, Eler, Pleyel, Martini, tous noms déjà célèbres... Poètes et compositeurs, la Nation vous proclame dignes de sa reconnaissance, et vous invite encore par vos talents, dans cette nouvelle année, à l'ornement des fêtes nationales et à la gloire de la patrie! »

Si aujourd'hui encore des fêtes nationales sont possibles, les éducateurs officiels de la jeunesse musicale ne devraient jamais perdre de vue cette conception si noble d'un art étroitement lié à la vie de la patrie! La virtuosité est le pire des dangers, partout où l'on veut entretenir un culte du Beau vivifié par des sentiments généreux et des pensées élevées; son moindre défaut est de n'exalter que des vanités individuelles.

La Révolution fut moins heureuse lorsqu'elle voulut faire du théâtre lyrique un instrument de propagande en s'appuyant sur la collaboration des compositeurs. On lit dans les registres manuscrits de l'ancienne Comédie italienne : « Octodi 8 ventôse, l'an II (26 février 1794) : 1re repré-

sentation du *Congrès des Rois*, comédie en 3 actes en prose et ariettes du citoyen Des Maillot, musique des citoyens Grétry, Dalayrac, Deshayes, Trial fils, Berton, Méhul, Cherubini, Jadin, Kreutzer, Blasius, Devienne et Solié ». D'après le compte rendu du *Journal de Paris*, on avait imaginé de figurer (1re scène) un complot tramé contre les rois par leurs maîtresses, *conquises aux idées de la République française, et aidées par Cagliostro, venu de Rome pour représenter le pape à ce « Congrès »*! Cette œuvre absurde et ridicule n'eut aucun succès.

## Bibliographie.

CONSTANT PIERRE : 1° *Les Hymnes et chansons de la Révolution; aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, 1 vol. in-f°, 1040 p., 1904, Imprimerie Nationale; 2° *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française, œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc., recueillies et transcrites*, 1 vol., in-f°, 582 p., 1899 (*id.*); *Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation* (1895); *Le Conservatoire national de musique et de déclamation* (ouvrage principal, 1909). — JULIEN TIERSOT : *Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie* (1894). — AD. KOCKERT : *Cl. Jos. Rouget de Lisle* (tiré à part de la *Schweiz. Mus. Zeitung*, 1898). — A. LAMIER : *Rougel de Lisle* (1907).

# CHAPITRE LIII

## L'EMPIRE ET LA RESTAURATION

**Musiques pour les cérémonies du sacre, 1804, 1814 et 1825 : Lesueur, Cherubini, Méhul, Paisiello. — L'opéra italien : la *Vestale* de Spontini ; le *Barbier de Séville* de Rossini. — L'opéra français : le *Joseph* de Méhul ; la *Dame Blanche* de Boïeldieu. — Cherubini. — Situation de l'Opéra à l'époque de la Restauration. — La direction de Choron.**

L'Empire prétendit continuer la Révolution ; mais, pas plus que la Restauration, il n'ouvrit à l'art, comme les hommes de la période révolutionnaire, de belles sources d'inspiration. Ces divers régimes favorisèrent plutôt, en vertu des circonstances, ce goût de l'emphase qui avait été le défaut de la période antérieure, mais sans lui donner comme aliment ces grandes idées patriotiques et sociales qui excusaient la rhétorique pompeuse du discours musical. Ils eurent pourtant des compositeurs de grand mérite, comme Paisiello, Méhul, Spontini, Lesueur, Cherubini, Boïeldieu.

La cérémonie la plus grandiose qui, sous la monarchie, eut l'éclat des fêtes de la Révolution, est celle du Sacre. La musique ne manqua pas d'y participer solennellement en l'honneur de Napoléon, de Louis XVIII, de Charles X. Pour un compositeur qui aurait eu les goûts héroïques de Beethoven avec une admiration enthousiaste pour l'épopée napoléonienne, c'était une belle page d'histoire à illustrer que cette cérémonie du 2 décembre 1804, dont la pompe fut supérieure à celles de l'ancien régime, et où le pape en personne vint remettre le sceptre au premier consul. Lesueur a traité cette scène ; malheureusement, au lieu de

s'inspirer uniquement d'un tel sujet et de faire, si l'on peut dire, une œuvre exclusivement napoléonienne, Lesueur écrivit une sorte de cantate officielle de caractère très général (malgré les détails précis du programme) et voulant être en état de servir à d'autres cérémonies analogues, comme si le sacre d'un Napoléon, au seuil du XIXe siècle, ne devait pas être un fait unique ! Il a même songé à la diversité de goûts d'une clientèle possible, comme on en peut juger par les trois titres : 1° *Premier oratorio pour le couronnement des princes souverains de toute la Chrétienté, n'importe les communions, composé par Lesueur... membre de l'Institut de France, à Paris, prix 50 fr., au magasin de musique de J. Frey* (s. d., partition de 100 pages); — 2° *Deuxième oratorio*, etc. (même titre que le précédent); — 3° *Troisième oratorio* (même titre). On le voit, il y a du choix. Les musiques sont différentes, selon qu'on veut faire prédominer l'esprit martial, la religion, ou le sentiment patriarcal. Le premier oratorio débute par une marche pour colonels et porte-étendards venant se ranger dans la nef; le second, par une entrée de cardinaux, évêques et archevêques se rassemblant dans le sanctuaire ; le troisième, par une *pastorale antique et patriarcale où l'on chante la jeunesse de David Roi et Prophète*. L'ensemble de chacun de ces « oratorios » est une musique à programme pour une sorte de ballet officiel devant encadrer les messes qu'écrivirent Paisiello en 1804 et Cherubini en 1824. Voici, d'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, les principales parties du texte qui accompagnent la musique du premier oratorio :

« *Première Scène religieuse*. — Pour ouverture, marche du couronnement suivie du motif du *Vivat*, qui ne sera développé qu'à la fin du 3e Oratorio. Sur cette marche, les colonels à la tête de leurs officiers, les porte-Drapeaux, arrivent en mesure dans les bas-côtés de la nef. Les prêtres, gardiens du grand autel, prient au fond du sanctuaire...

« 2e *Scène*. — Chœur préparatoire, formant l'introduction de la grande action sacrée qui va suivre et qui a été observée aux deux couronnements en question. Pendant ce chœur : *Deus, Deus, qui Populo tuo*, entrée solennelle des princesses s'avançant vers le sanctuaire entourées de tout le clergé; cette marche religieuse doit donner l'idée qu'elle est accompagnée des pas silencieux des vieux guerriers de la patrie qui chantent le 1er motif, réunis avec les

femmes des héros. Sujet des paroles de ce chœur : *Grand Dieu! toi qui as voulu que Clovis, l'un des premiers rois chrétiens, fût baptisé et sacré par l'illustre et bienheureux Rémi, fais que Rémi, du haut des cieux, soit encore notre intercesseur et le protecteur de notre chef de l'Etat!* A la fin de ce n° 2, l'autre prière à saint Rémi est faite par le sacerdoce, les femmes et le peuple. Elle reviendra plusieurs fois dans ces Oratorios, mais unie à d'autres sujets ainsi qu'à des chœurs nouveaux. Il en sera de même du 1[er] motif de ce chœur des vieux guerriers, qui viendra se grouper aux chants nouveaux des onctions du Prince, rappelant tous, dans le 3[e] oratorio, l'histoire du couronnement de Salomon.

« *3e Scène.* — Pendant les prières du sacerdoce et les chants religieux du peuple, entrée et marche sérieuse des autorités de l'Etat et des chefs guerriers, qui vont s'asseoir à leurs places désignées à droite et à gauche dans la nef. Durant cette cérémonie, le clergé en prières, à genoux autour du grand Autel, et le peuple semblent chanter le morceau d'ensemble suivant : *Supplices te rogamus, Omnipotens Deus.*

« A la reprise de ce même chœur avec les paroles *Æterne Pater*, etc., au couronnement de l'empereur, entrée solennelle du Pape dans le temple entouré des cardinaux; au sacre de Charles X, entrée de l'archevêque accompagné des évêques, etc. Dans les deux circonstances, le cortège sacré traversa toute la longueur de la basilique, depuis la porte jusqu'au chœur, et se rendit au grand autel pour prier ; ensuite le Pape alla s'asseoir sur son siège pontifical et l'Archevêque à son siège archiépiscopal. Durant cette cérémonie de prière, la musique chante en chœur les paroles qui suivent, tirées du sacrifice de la messe : *Æterne Pater Omnipotens Audi nos! Suscipe ô Trinitas*, etc., dont le sens est : *O Trinité sainte, exauce notre prière, et reçois cette antique offrande d'une parcelle de la Vraie Croix déposée par le pontife sur l'autel sacré.*

« *4e Scène.* — Le chœur à l'unisson des vieux guerriers et des femmes des héros entonne son nouveau motif ferme et de caractère : *Omnipotentem*; *Sancte Remigi*, etc.

(*Nota.* Bien entendu, on doit substituer à saint Rémi, le saint qu'on honore dans chaque Royaume où on exécutera ces Oratorios.)

« Le motif de ce nouveau chœur, étant entendu, se développe : et pendant ce développement, le chœur de prière du n° 2, chanté d'abord seul, par le peuple des deux sexes et le sacerdoce, vient maintenant grouper son premier motif doux et rythmique avec ce nouveau chant ferme et caractérisé des guerriers et lui servir d'accompagnement, formant double chœur contrasté, en chantant cette prière du n° 2 : *Ora Pro Nobis, Sancte Remigi Exaudi Nos in hoc festo*, etc , qui signifie : « Ah ! prie pour nous, Saint Remi, dans cette fête ! O Vierge sans tache! »

« *5e Scène.* — Commencement du Final.

« Prélude doux des cors, accompagné d'une harmonie de sentiment particulier, annonçant l'arrivée de l'auguste épouse du Prince qu'on va couronner ou de la première princesse du sang. Son entrée dans

le temple entourée de toute sa cour. La princesse s'avance d'un pas lent et majestueux jusqu'à l'entrée du chœur, où tout le clergé la reçoit, la mène au grand autel où elle fait sa prière et lui indique le fauteuil où elle va s'asseoir, à côté du siège préparé pour le nouveau souverain : vis-à-vis du Pape, ou de l'archevêque. Pendant l'action précédente, la musique chante le chœur : *In Virtute Tua Lætabitur Rex*; *Domine Salvum*, etc.

« *6e Scène.* — Chœur des vieux guerriers et des chefs militaires, accompagné du chant des femmes des héros... *Veneremur! Adoremus Decretum Dei*, etc.

« *7e Scène.* — Dès les premières mesures du grand chœur qui termine le final, les trois portes du temple se rouvrent. Les Vivats, les chants joyeux du peuple, se font entendre par où se dirige la marche triomphale du nouveau souverain, jusques au parvis où il met pied à terre.

« Entrée de l'Empereur ou du Roi : le clergé descendu du sanctuaire est venu au-devant de lui jusqu'à la porte de l'église, précédé des Evêques et Archevêques qui le conduisent vers Sa Sainteté ou l'Archevêque ; il arrive à la porte du chœur, entouré des maréchaux et d'une cour brillante, et fait, avant d'y entrer, une courte station, pendant laquelle les personnes composant son cortège vont prendre leurs places dans la nef.

« L'Empereur seul, précédé du clergé, entre dans le chœur et fait sa prière, se tourne ensuite vers Sa Sainteté, lui donne le salut filial, qui lui est rendu par le salut affectueux du chef de l'Église. Les Cardinaux conduisent le nouveau souverain vers le siège qui lui est préparé.

« Dès l'arrivée du souverain dans le temple, toute cette cérémonie religieuse a été accompagnée de la musique, qui a exécuté le grand morceau d'ensemble qui termine ce Final.

« Les paroles en sont tirées des prophéties de David, d'Isaïe, etc. : *Urbs beata, gloriosa, Agitet diem lætitiæ!...* Ce chœur a été aussi exécuté avec les mêmes cérémonies religieuses au sacre de S. M. Charles X à son arrivée dans le temple, à Reims. »

Ces musiques de Lesueur eurent une grande richesse d'exécution (400 chanteurs et 300 instrumentistes) ajoutée à une grande variété de formes (chœurs et doubles chœurs, soli, unissons, canons) et aux contrastes d'un style qui tour à tour s'inspire des anciennes mélodies liturgiques, et, avec une fantaisie puissante, a des effets d'orchestre d'un modernisme parfois saisissant. Schering y voit « un « mélange confus de grandeur et d'excentricité ». Lesueur voulait réformer la musique religieuse en lui donnant un style dramatique et descriptif; il avait exprimé ses idées, dès 1787, dans son *Essai de musique sacrée ou musique*

*motivée et méthodique* et dans son *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*. Les oratorios « historiques et prophétiques » *Débora*, *Rachel*, *Ruth et Noémi*, son *Oratorio de Noël*, joués sous Charles X dans l'église des Tuileries, sont des œuvres d'instrumentation délicate que Berlioz aimait pour « l'étrangeté des mélodies, leur coloris antique, leur harmonie rêveuse ». Lesueur est un romantique. En lui semblait se refléter la poésie d'Ossian.

Il faut mentionner aussi la *Messe solennelle à quatre voix composée pour le couronnement de Napoléon Ier, par Méhul*, messe qui ne fut point exécutée, mais qui a été récemment retrouvée et réduite pour orgue (Paris, Lemoine) par M. l'abbé A. S. Neyrat, maître de chapelle de la primatiale de Lyon.

Il y a une messe en manuscrit de Paisiello (Bibl. du Conservatoire) avec ce titre : *Messa per la Real Cappella delle Tuilerie* (sic), *a sua Real Maestra cristianissima Luigi XVIII Re de Francia, Dal Cav. Giovanni Paisiello Direttore e compositore di musica della Real Corte di Napoli, 1814.*

Nous avons parlé de la cérémonie du sacre pour montrer la persistance du lien qui rattache la musique à la vie sociale; mais c'est au théâtre que parurent les œuvres les plus remarquables. Elles sont dues à des Italiens que Paris s'était plus ou moins assimilés, ou à des compositeurs français qui avaient déjà fait figure dans la période révolutionnaire.

L'opéra italien, si distinct de l'opéra de Rameau et de Gluck, n'avait progressé que lentement; il resta longtemps encore attaché aux habitudes d'un art facile et superficiel, avant de produire quelques chefs-d'œuvre. Nous devons revenir un peu sur nos pas pour suivre sa fortune.

Jommelli était mort en 1774, Galuppi en 1784, Sacchini en 1786; et il semblait qu'avec eux fût terminée une période de l'ancien régime lyrique. Mais, parmi leurs successeurs, combien y en eut-il qui restèrent les hommes du passé!

Le Napolitain Cimarosa (1749-1801), dont la vie fut romanesque et la mort mystérieuse comme celle d'un Italien du XVIe siècle, n'a pas écrit moins de 75 opéras, dont un seul, *Matrimonio segreto* (ou *Heimliche Ehe*, Vienne, 1792), plein

de verve et de fraîcheur, reparaît encore quelquefois, sur certaines scènes. Paisiello (1741-1816) en a écrit plus de cent; sept seulement furent publiés (parmi lesquels *La Serva padrona*, Naples, 1769, et *Il Barbiere di Siviglia*). Paer, né à Parme en 1771, mort à Paris en 1839, est l'auteur de 43 opéras, tous oubliés aujourd'hui, sauf le charmant *Maître de Chapelle* (1821), digne de Mozart et de Beethoven.

Un fait caractéristique est l'attraction exercée par la France sur les Italiens, les Napolitains principalement. Les meilleurs vinrent à Paris, soit pour écrire des pièces françaises, soit pour adapter des pièces antérieurement écrites, soit enfin pour produire des ouvrages italiens : non pas seulement des auteurs d'opéras bouffons ou comiques et d'intermèdes, comme le Napolitain Duni, Paisiello, Anfossi, mais des compositeurs de grands opéras. On jouait en 1779 *Il Cavaliere errante* du Napolitain Traetta, qui reprenait des sujets maintes fois traités avant lui; en 1784, *le Cid* d'un autre Napolitain, le fécond Sacchini. Le très estimable Salieri (né à Legnano en 1750) eut trois bonnes fortunes : il fut protégé par Gluck; il donna quelques leçons (d'italien, sans doute) à Beethoven, et il fut acclamé à Paris, en 1785, pour son *Tarare*, grand opéra en cinq actes et prologue, avec un livret de Beaumarchais. L'œuvre était médiocre; ce qui fait le plus grand honneur à la probité artistique et à la modestie du compositeur, c'est qu'il la remania, malgré son succès, et la donna en 1788 à Vienne sous le titre d'*Axur re d'Ormus*. Zingarelli (né à Naples en 1752), l'auteur préféré de Napoléon Bonaparte, fit jouer une *Antigone*, « opéra lyrique en trois actes » (1790). Bernardo Porta (né à Rome en 1758) donna une série d'opéras-comiques et de grands opéras : *Le Diable à quatre* (1788, sur un livret de Sedaine déjà traité par Philidor en 1756), *Paganini ou le Calendrier des vieillards* (1792), *Laurette au village* (1793), une dizaine de piécettes du même ordre, et deux grands opéras : *les Horaces* (1800), *le Connétable de Clisson* (1804). En 1811 fut joué le *Sophocle* de Fiocchi (3 actes sur un livret de Morel). A.-M. Benencori, de Brescia, établi à Paris depuis 1803, écrivit les 3 derniers actes d'*Aladin ou la Lampe enchantée*

(œuvre commencée par Nicolo, et qui, en 1822, eut un énorme succès). C'est encore un Napolitain qui écrivit à Paris une *Jeanne d'Arc* (1821), suivie d'une quinzaine d'opéras-comiques.

Le seul chef-d'œuvre qu'ait produit l'art italien dans le genre noble est la *Vestale* de Spontini, jouée pour la première fois le 15 décembre 1807. La section de musique de l'Institut lui attribua le prix décennal comme étant « le meilleur opéra joué dans une période de dix années ». C'est une œuvre toute de sentiment et de poésie intense. Dès le début, on applaudit avec enthousiasme certaines pages charmantes comme l'hymne du matin, *Filles du Ciel* (I, nº 4), chant de la grande vestale accompagné par les prêtresses; des scènes à effet comme la *Marche* au supplice, avec le chant (nº 5) *Périsse la Vestale impie, objet de la haine des Dieux*, et (nº 6) le duo : *Adieu, adieu, mes tendres sœurs*. La *Vestale* eut 74 représentations jusqu'au 26 oct. 1817 et, jusqu'au 4 janvier 1830, fut jouée 200 fois. (Une partition réduite pour piano et chant, avec texte allemand et français, est à la Bibl. de l'Opéra.)

Parmi les Français, Méhul et Boieldieu sont les meilleurs musiciens de théâtre dont les ouvrages méritent une sérieuse attention. Par son décret de 1804, Napoléon avait institué un prix de 10000 francs pour le meilleur opéra composé « dans les dix dernières années »; un décret de 1809 prolongea heureusement le geste officiel en créant un prix de 5000 francs pour le meilleur opéra-comique.

Méhul triompha dans ce dernier concours, avec son *Joseph* (1807). Le jury du concours proclama la supériorité de l'œuvre dans le rapport suivant :

« C'est pour ce théâtre (de l'Opéra-Comique) que M. Grétry seul, le plus spirituel, le plus vrai et le plus fécond des musiciens, a composé plus de cinquante ouvrages, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre. MM. Philidor, Duni, Gossec, Monsigny, Dalayrac, Cherubini, Martini, Berton, Catel, Boïeldieu y ont donné d'excellents ouvrages dans tous les genres. M. Méhul particulièrement s'y est distingué par des compositions d'un talent aussi souple que brillant. *Stratonice* et *Euphrosine* approchent de l'élévation de la tragédie; *Ariodant* est d'un ton chevaleresque, et *Joseph* d'un caractère religieux; l'*Irato* est un opéra bouffon que l'on a cru quelque temps une production italienne; *Une folie* est de la comédie qui rappelle le genre spirituel de Grétry.

« M. Cherubini a fait jouer, dans l'époque du concours, l'opéra des *Deux Journées*, où l'on reconnaît son talent supérieur; mais cet opéra ne paraît pas au jury devoir l'emporter sur celui de *Joseph*, de M. Méhul, lequel offre une musique savante et sensible, une expression toujours vraie, variée suivant les sujets, tantôt noble ou simple, tantôt religieuse ou mélancolique.

« Le jury présente l'opéra de *Joseph* comme l'opéra-comique le plus digne du prix.

« Il demande en même temps une mention très honorable pour l'opéra des *Deux Journées*, par M. Cherubini, et pour celui de l'*Auberge de Bagnères*, par M. Catel, ouvrage remarquable par l'élégance du style et une originalité piquante modérée par le goût. »

En 1815, passant par Vienne à son retonr de Rome, Hérold notait les impressions suivantes : « Je sors du Karntnerthor, où j'ai été avec M. Salieri. On donnait *Joseph*, de M. Méhul, remis au théâtre pour la troisième fois. Ce que je disais de l'estime que l'on fait ici de ce grand compositeur m'a été bien prouvé ce soir. Voilà quatre ans qu'on donne ici *Joseph*; la salle était pleine à six heures, et comble à sept, ce qui n'arrive pas souvent. Presque tous les morceaux ont été applaudis avec enthousiasme, et le duo de Jacob et de Benjamin, qui fait peu d'effet à Paris, a été chanté deux fois ce soir.

« Il est vrai que l'orchestre et les acteurs y mettent tous leurs soins; on voit qu'ils ont un vrai plaisir à exécuter ce bel ouvrage. M. Salieri, qui ne l'avait vu qu'une fois il y a quatre ans, en a été content et m'a bien félicité d être l'élève de l'auteur. Ah! serai-je jamais digne de mon maître?... » Quelques jours plus tard, Hérold retourne voir *Joseph*, et il en parle ainsi : « Que M. Méhul est heureux sans s'en douter! Son *Joseph* fait fureur en ce moment. Ce soir, je voyais à côté de moi (car les femmes vont ici au parterre, comme en Italie), ce soir donc, je voyais autour de moi une foule de jeunes et jolies femmes qui se disaient à chaque instant : *Oh! le beau morceau! oh! la belle musique!* Et l'auteur ne s'en doute pas. Il y en a une qui pleurait pendant l'air de Siméon... »

L'œuvre de Méhul fut jouée en Allemagne pour la première fois, sur la scène de l'opéra de Dresde, le 30 janvier 1817, avec le titre de *Jacob et ses fils en Egypte* (en all.). Weber, — qui ne connaissait pas exactement tous les antécédents de Méhul, car il lui attribue la paternité de la Marseillaise! — fit de la représentation un compte rendu enthousiaste :

« Méhul, après Cherubini, est au premier rang de ces compositeurs qui ont choisi la France pour y suivre leur carrière artistique, mais qui, par la vérité de leurs ouvrages, appartiennent à toutes les nations. Peut-être Cherubini est-il plus génial; en revanche, il y a chez Méhul, avec plus de circonspection (*Besonnenheit*), un emploi conscient et

très sage de ses facultés, une certaine clarté naturelle, témoignant d'une étude pénétrante des anciens maîtres italiens et surtout des œuvres dramatiques de Gluck. Une grande vérité dramatique, une action vive non arrêtée par d'absurdes répétitions, de beaux effets obtenus par des moyens souvent très simples, une économie (*sic*) de l'instrumentation qui donne seulement ce qui est nécessaire : telles sont ses qualités essentielles et propres. Celui qui connaît et a su apprécier l'aimable enjouement, l'entrain populaire et l'adresse d'*Une folie*, admirera, en entendant *Joseph*, la souplesse d'esprit et de sentiment d'un tel maître. » (Weber, *Ausgewählte Schriften.*)

*Joseph*, dont le succès n'est pas encore épuisé, est l'œuvre principale de Méhul; le grand compositeur avait déjà conquis la faveur du public par une œuvre de théâtre moins importante, *le Jeune Henri* (1797). Le *Journal de Paris* donne les détails suivants sur l'effet produit par la première représentation :

Entre plusieurs morceaux de ce grand maître que le tumulte d'une représentation orageuse n'avait point empêché les spectateurs d'apprécier et d'applaudir avec transport, l'ouverture surtout avait entraîné tous les suffrages, sans aucun mélange de la défaveur qu'a paru exciter le poème. Le public a redemandé le 13 cette magnifique composition; il l'a redemandée le 14, et sur ses instances réitérées tous les artistes de ce théâtre ont entraîné, ont porté Méhul sur la scène, malgré sa résistance; et là, le public, les acteurs, l'orchestre, tous, d'un accord unanime, l'ont comblé d'acclamations, mêlées à la fois d'enthousiasme pour son talent et d'intérêt pour sa personne, acclamations peut-être encore plus flatteuses que les applaudissements dont les représentations d'*Euphrosine*, de *Stratonice* et de *Mélidore* ont été si souvent couvertes. » (*Journal de Paris*, 17 floréal an V, 6 mai 1797.)

Le même journal, en annonçant, dans son n° du 5 août, la publication, « chez le citoyen Ozi, directeur de l'imprimerie du Conservatoire de musique », de l'ouverture du *Jeune Henry*, « arrangée pour le forte-piano par l'auteur », ajoutait : « Nous nous empressons d'annoncer l'impression de ce savant morceau, dont la célébrité a été si justement consacrée par l'enthousiasme avec lequel il a été redemandé et entendu, dans les entr'actes des représentations du théâtre de la rue Favart. »

Le succès obtenu par Méhul en Allemagne aussi bien qu'à Paris s'étendit à des œuvres de second ordre oubliées de bonne heure dans notre pays. Tout en laissant deviner, entre les lignes, de légères réserves, Weber parlait ainsi d'un autre ouvrage du compositeur :

« A l'annonce de l'opéra d'*Hélène* par Treitschke, d'après le texte français de Bouilly, musique de Méhul, qui fut représenté pour la première fois sur notre scène le mardi 22 avril 1817, j'ai simplement

à ajouter une remarque, en renvoyant à la critique des particularités de cet excellent maître que j'ai essayé de donner à l'occasion de l'opéra *Jacob et ses fils* : c'est qu'*Hélène* fut écrite cinq ans plus tôt que *Jacob et ses fils*, et nous montre la vie rustique dont la sérénité contraste avec la passion des caractères qu'il fait vivre adroitement dans ce milieu. — Bien que dans un tout autre genre, avec un coloris différent, l'auditeur attentif ne pourra méconnaître combien ce compositeur reste fidèle à lui-même et personnel. » (Weber, *Ausg. Schr.*)

Méhul a développé en très bon langage une idée intéressante qu'il convient de joindre à la mention de ses succès de théâtre.

Il voulait que l'esthétique musicale, si confuse, fût éclaircie par *les compositeurs eux-mêmes* : « ... Au milieu de ces débats, de ces partis dont ils sont tour à tour l'idole ou la victime, pourquoi les compositeurs gardent-ils le silence? Ne sont-ils pas dépositaires de leur art? N'en doivent-ils pas le tribut? Lorsque l'opinion les place à une certaine hauteur, c'est pour être dirigée par eux et les rendre responsables des progrès de l'erreur. Attendront-ils pour élever la voix, que tous les genres, confondus par l'ignorance, aient rompu le goût et précipité l'art dans le chaos des systèmes? Je suis loin d'exiger qu'ils consacrent entièrement leurs veilles à neutraliser par leurs écrits l'influence du mauvais goût et les caprices de la mode. Le bien faire est préférable au bien dire, et une bonne partition prouvera toujours plus que de bons préceptes. Cependant, je voudrais que lorsqu'un ouvrage est destiné à voir le jour, il fût toujours accompagné d'un examen dans lequel les compositeurs rendraient un compte détaillé de leurs intentions, des moyens qu'ils ont employés pour les exprimer, des principes qui les ont dirigés, des règles qu'ils ont suivies, et des convenances qu'ils ont dû observer par rapport au genre qu'ils ont traité. De pareils écrits formeraient à la fois une poétique musicale, etc. » (Méhul, préface d'*Ariodant.*)

Idées excellentes en soi, un peu vaines dans la pratique; car il est rare que la profession de foi d'un compositeur s'accorde avec ses œuvres réelles! D'ailleurs Méhul n'a pas pratiqué le système qu'il préconise et l'a laissé à l'état de simple vœu.

Avec Méhul, Fr. Adr. Boieldieu (1775-1834) représenta glorieusement le génie français chez nous et à l'étranger.

Après avoir fait jouer à dix-huit ans *la Fille coupable* et à vingt ans *Rosalie et Mirza* dans sa ville natale (Rouen), il vint à Paris, dans la maison de Séb. Erard, où il connut, pour son profit musical, Méhul et Cherubini avant d'aborder la scène de l'opéra-comique. Il

séjourna à Saint-Pétersbourg (1803-1810) par suite d'un mariage malheureux avec une danseuse; de retour à Paris, il donna la série de ses opéras-comiques dont *Jean de Paris* est le premier (1812). En 1817, il succéda à Méhul comme professeur de composition au Conservatoire, où il resta jusqu'en 1829. On compte parmi ses élèves Auber, Adam, Fétis, Zimmerman.

Boïeldieu a composé 39 ouvrages de théâtre dont un seul opéra, *les Deux Nuits* (1829), qui eut peu de succès. Il écrivit parfois en collaboration avec Méhul (*le Baiser et la quittance*, 1804), avec Cherubini, Catel et N. Isouard (*Bayard à Mézières*, 1814), avec Berton (*la Cour des fées*, 1821), avec Kreutzer (*Pharamond*, 1825). Sa maîtrise et sa personnalité brillent dans des œuvres dont les plus célèbres sont les *Voitures versées* (1808), le *Chaperon rouge* (1818), dont la première représentation fut un triomphe, et la *Dame blanche* (1825), qui, en son genre, — et malgré de fastidieuses répétitions de paroles, — est un chef-d'œuvre auquel les Allemands ont toujours rendu justice. Schopenhauer estime que le livret en est admirablement conçu et doit passer pour un modèle; Mendelssohn recommandait à ses élèves l'étude de l'Ouverture. Au foyer de l'Opéra de Vienne, le buste de Boïeldieu voisine avec celui des plus grands maîtres. Boïeldieu est un Mozart français. Certaines musiques de notre temps font sentir, par voie de contraste, le charme et le prix de sa spontanéité, de sa grâce ingénue, de sa verve, de la fraîcheur de son inspiration mélodique.

Un historien allemand de la musique, d'ailleurs très favorable à l'aimable compositeur (K. Storck), dit que l'art de la *Dame blanche* donne de l'agrément à la vie, sans exprimer la vie : *Schmuck des Lebens, nicht Lebenskunst.* La distinction est bien contestable! De quel droit ne reconnaît-on l'expression exacte de la vie que dans les formules compliquées et dans le langage de la douleur? L'humanité connaît autre chose que les déchirements et les larmes. Elle est très diverse; Démocrite en fait partie au même titre qu'Héraclite, Béranger au même titre que Feuerbach, Manon au même titre qu'Yseult; et se mettre, comme on dit, « en dehors de la vie », est encore une façon de concevoir la vie et d'être vivant. L'oiseau de Minerve, il est

vrai, ne se lève qu'au crépuscule; certains compositeurs d'aujourd'hui semblent trouver que c'est encore trop tôt! Mais l'alouette qui, en pays gaulois, est un oiseau-symbole, se lève avec le jour. Pour une raison d'agrément aussi, l'art doit avoir un double aspect; contrairement aux lois physiques, les musiques légères comme celle de la *Dame Blanche* font équilibre, dans l'Histoire, aux musiques savantes et lourdes. Les unes nous reposent des autres; il faut savoir les aimer toutes (avec des nuances, bien entendu, dans la sympathie). Après avoir admiré la plus belle tulipe éclose sous la loupe d'un horticulteur de Harlem, on aime le petit bouquet de violettes des bois, fleurs simples, mais douées d'un parfum qui dure...

Le témoignage des étrangers a la même importance, pour un compositeur, que celui d'une postérité qui serait contemporaine. Weber — faisant, il est vrai, une critique de journaliste obligé, dans une certaine mesure, de tenir compte des circonstances — a loué l'enjouement et l'esprit (*heitere Laune*, *fröhlicher Witz*) de la *Dame blanche*; il n'avait pas une moindre estime pour *Jean de Paris*, à propos duquel il a écrit une page curieuse où, en forçant un peu le contraste pour expliquer honorablement les lacunes du théâtre de ses compatriotes, il institue une juste comparaison de l'*esprit* français et du caractère allemand :

« Le genre auquel appartient cet opéra, s'est formé depuis une dizaine d'années ou un peu plus en France et, de là, s'est répandu aussi sur l'Allemagne. On a cherché à désigner ces productions sous la dénomination d'opéras « *de conversation* », « *opéras mondains* » ou « *opéras de salon* », parce que la plupart du temps, ne tenant aucun compte des données historiques qui les reportent parfois très loin de nous, ils ne nous offrent à vrai dire qu'un tableau de la vie mondaine de notre société ou plutôt de la société française.

« Ils sont les frères musicaux des comédies françaises et nous donnent, comme elles, ce que cette nation offre de plus aimable. Une franche bonne humeur, un badinage léger, un esprit enjoué, tout cela agréablement amené par quelques jolies situations, voilà les qualités propres à ces opéras dont le goût de la nation a fait à un tel point l'essentiel que l'on pourrait, comme dans les comédies, en nommer un très grand nombre qui se ressemblent presque complètement au point de vue du genre d'invention, de la coupe, de la manière de traiter le sujet et de dessiner les caractères; ils ne peuvent être distingués les uns des autres et offrir un attrait parti-

culier que par la manière plus ou moins heureuse de traiter une matière en vogue.

« Ils forment un contraste avec le sentiment profond de la passion qui est propre à l'âme allemande et à l'âme italienne, en ce qu'ils représentent la raison et l'esprit. C'est surtout vrai au point de vue musical. De même qu'il suffit à l'imagination allemande profonde d'une seule pensée donnée pour l'inciter à exécuter un tableau sonore en harmonies splendides, de même que dans l'ardente imagination italienne les seuls mots *amour*, *espérance*, etc. produisent souvent le même résultat (et ensuite, même dépouillée de ces mots, l'œuvre vivrait certainement par elle-même, éloquent tableau de l'âme, comme par exemple dans la haute musique instrumentale), c'est le propre de la musique française de n'avoir la plupart du temps de valeur que par la parole seule, car elle est, par sa nature et sa nationalité, *spirituelle.* (Weber, *loc. cit.*)

Boïeldieu eut un rival : Nicolo Isouard, né dans l'île de Malte en 1775 († Paris, 1818). Après avoir étudié à Palerme et à Naples, après avoir fait jouer à Florence, puis à Livourne, quelques pièces bientôt oubliées, et un peu erré par le monde, Nicolo s'établit à Paris (1799). Il a écrit une cinquantaine d'opéras dont deux eurent un succès très vif : *Cendrillon* (1810, livret d'Étienne) et *le Billet de loterie* (1811, livret de Roger et Creuzé de Lesser). Les dernières années de sa vie furent pleines d'amertume; il jalousa beaucoup Boïeldieu sans avoir son talent.

Cherubini, Italien adopté par la France, a vécu au delà des limites de cette histoire; mais nous n'avons pu omettre cette noble et grave figure de l'ancien régime musical : Berlioz le proposait aux jeunes musiciens comme « un modèle sous tous les rapports » et Beethoven l'appela (dans une lettre à L. Schlösser) « *le meilleur compositeur de son temps* ». Ce fut, dans la région de l'art officiel, un haut personnage, très estimé pour l'abondance, le sérieux et la variété de ses œuvres. Il s'établit définitivement, en 1788, à Paris, où il trouva l'opéra bouffe ramené par Viotti et installé aux Tuileries sous le nom de *Théâtre de Monsieur.* Il a beaucoup écrit pour la scène, pour l'Eglise, pour le Concert, avec des succès inégaux, en prenant Gluck comme modèle, en profitant aussi des créations de Haydn et de Mozart, et en réalisant, avec beaucoup d'autorité, une sorte de synthèse de l'art italien et de l'art français. Ses opéras nous seraient aujourd'hui pénibles; ils le furent

quelquefois au public de l'époque impériale, mais pour des raisons qui ne seraient plus les nôtres : on leur reprochait d'être trop savants. Son *Anacréon* (1803) fut sifflé comme « musique *allemande* ». Les auditeurs, en général, se plaignaient de « *n'avoir pas le temps de respirer et de jouir des airs* ». Napoléon trouva cet art compliqué; il disait à Cherubini, auquel il préférait Paisiello et Zingarelli : « Vos accompagnements sont trop forts ». Il ne se trompait pas absolument; il y a, dans la musique de Cherubini, des duretés, des brusqueries, certaines violences formelles qui sonnent creux. Les ouvertures et les pages purement instrumentales du maître d'Halévy ont gardé un plus sérieux intérêt que sa musique vocale.

*Lodoïska*, comédie héroïque en 3 actes, jouée en 1791 (l'année de la mort de Mozart) dans la salle Feydeau, qu'on venait de construire pour les Italiens, eut un vif succès. *Elisa ou le mont Saint-Bernard* (1794) plut surtout par son premier acte, « qui est peut-être, dit Miel, ce que la scène chantante a de plus pathétique ». *Les deux journées* ou *le Porteur d'eau*, « opéra-comique en 3 actes du *citoyen* Bouilly, musique du *citoyen* Cherubini, dédié au *citoyen* Gossec, représenté pour la première fois sur le théâtre de la rue Feydeau le 26 nivôse an 8 » (1800), reparaît encore quelquefois sur les scènes modernes; c'est l'histoire d'un porteur d'eau savoyard qui, pendant les troubles de la Fronde, parvient à faire échapper un proscrit fugitif, lequel, autrefois, lui avait sauvé la vie. Les deux morceaux : *Guide mes pas, ô Providence*, et *Un bienfait n'est jamais perdu*, donnent lieu à des ritournelles qui reviennent fréquemment et mettent dans la musique une sorte de fil conducteur.

*Le porteur d'eau* ou *les Deux journées* fut joué à Munich en 1811, sous le titre *Armand* (du nom du comte Armand, président du Parlement, personnage de la pièce). Weber en fait un éloge enthousiaste. Dans une « Lettre d'un voyageur », il dit qu'il a crié à son postillon : « Je ne voyage plus; aujourd'hui, c'est la journée du *Porteur d'eau!* » Il ajoute que pour rien au monde il n'aurait voulu se priver de cette « divine musique de l'orchestre de Munich ». Il analyse la pièce (déjà dérangée pour l'exportation), énumère les beautés, et termine par ces mots : « Si j'ai tant bavardé sur cet opéra, *c'est qu'on ne peut jamais en dire assez sur de tels chefs-d'œuvre* ». Les *Abencérages* ou l'*Étendard de Grenade* (1813), opéra en 3 actes, sur un livret conforme à la légende racontée par Chateaubriand, eurent peu de succès (20 représentations). Il faut en louer cependant l'ouverture, l'air de Gonsalve : *Poursuis tes belles destinées* (I, 6), et la scène d'Almanzor : *Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière* (II, 8). Sur les 23 opéras du compositeur, tels sont les plus célèbres.

Parmi les grands musiciens qui ont témoigné de leur admiration

pour Cherubini, on peut citer encore R. Schumann qui l'appelle « le magnifique » (*den herrlichen*), Moscheles, Mendelssohn. Hans de Bülow voyait en Brahms « l'héritier de *Luigi* (Cherubini) et de *Ludwig* (Beethoven) »; il appelait Glinka « un Cherubini russe ». Dans une récente étude (*Jahrbuch* de la *Musikbibl. Peters*), un critique de grande autorité, Hermann Kretzschmar, a replacé Cherubini au rang d'honneur qui lui est dû, en montrant son originalité et ses tendances déjà romantiques. Aux jugements réunis dans cette étude, on peut ajouter, entre autres, celui de d'Ortigue qui écrivait en 1829 (en parlant il est vrai de la musique d'église) : « M. Cherubini, *créateur d'un art nouveau, fondateur d'une école parmi nous...* » et un peu plus loin : « M. Cherubini, *ou, pour mieux dire, l'école française* » (d'Ortigue, *de la Querelle des dilettanti*, 1829, p. 47 et 50).

L'œuvre religieuse de Cherubini comprend, avec plusieurs oratorios, des motets *alla Palestrina* et 8 *O Salutaris...* (dont un improvisé pour la messe de mariage de Boïeldieu), 18 messes solennelles, dont 2 messes de *Requiem* : la première fut refusée par l'Archevêque de Paris, aux obsèques de Boïeldieu, parce qu'il devait y avoir des femmes parmi les chanteurs; la seconde est écrite pour voix d'hommes. Cherubini est l'auteur de la grande composition publiée sous ce titre : *Troisième messe solennelle à trois parties en chœur avec accompagnements à grand orchestre exécutée au sacre de S. M. le Roi Charles X, composée par L. Cherubini.... Surintendant titulaire de la musique de S. M. le Roi de France, et Directeur de l'Ecole Royale de musique et de déclamation de Paris* (*prix 48 fr., à Paris, chez l'auteur, rue du faub. Poissonnière, n° 19,* S. d., partition de 200 pages); composition qui ne manque ni de grandeur ni d'éclat, mais qui ressemble trop, avec son caractère théâtral, à un discours d'apparat. Elle est très différente de celle de Lesueur. Lesueur écrit une musique en marge de la liturgie, pour encadrer les parties de la messe; Cherubini compose une vraie messe. Berlioz l'apprécie en ces termes :

« On rencontre, il est vrai, dans la Messe du sacre, plusieurs passages dont le style, empreint du défaut que je signalais tout à l'heure, a plus de violence que de vigueur, et partant peu d'accent religieux; mais tant d'autres sont irréprochables et, d'ailleurs, la marche de la Communion qui s'y trouve est une inspiration de telle nature, qu'elle doit faire oublier quelques taches et immortaliser l'œuvre à laquelle elle appartient. Voilà l'expression mystique dans

toute sa pureté, la contemplation, l'extase catholiques! Si Gluck, avec son chant instrumental aux contours arrêtés, empreint d'une sorte de passion triste, mais non rêveuse, a trouvé, dans la marche d'*Alceste*, l'idéal du style religieux antique, Cherubini, par sa mélodie également instrumentale, vague, voilée, insaisissable, a su atteindre aux plus mystérieuses profondeurs de la méditation chrétienne. »

Dans l'œuvre profane de Cherubini, dont l'imposant catalogue a été dressé en 1843 par Bottée de Toulmont, les *Ouvertures* ont été l'objet d'une attention particulière. Elles semblent n'avoir pas été sans influence sur certains grands maîtres du XIX^e^ siècle. De la puissance, un sens dramatique réel, des formules originales d'harmonie et des contrastes qui firent reprocher au compositeur les mêmes « bizarreries » qu'à Beethoven, une sorte de poésie un peu austère aimant volontiers l'élégie grave et l'expression mélancolique (on est allé, en 1800, jusqu'à comparer l'auteur d'*Eliza* à Dante), une certaine indépendance magistrale évoquant, malgré la belle tenue du style, l'idée d'un romantisme en germe, analogue à celui qu'on peut trouver chez certains littérateurs de l'Empire (un Ducis, un N. Lemercier...) : telles sont les qualités fort distinguées qu'on y trouve. L'art de Cherubini est complexe : il doit quelque chose à Gluck, à Haydn pour l'instrumentation, à Mozart pour le traitement des voix, à Méhul et aux musiciens français. Il apparaît entre l'ancienne tradition de la musique italienne et les œuvres brillantes du XIX^e^ siècle, mais plus près de celles-ci que de celle-là. L'impression qui domine est celle d'un talent inspiré, *fort*, s'imposant plus à l'admiration par les qualités sérieuses que par la grâce mélodique. Blaze de Bury a nommé Cherubini « le Royer-Collard de la musique ». On peut rapprocher ce mot de la boutade suivante. Rossini dînait un jour chez son compatriote, lequel avait mauvais caractère et se fâchait volontiers; se querellant avec lui (au sujet du mariage de sa fille), il lui dit entre autres aménités : « Vous ne me faites pas peur! mes pizzicati valent plus que *toutes vos fugues*! » L'auteur du *Barbier* eût répété volontiers à l'auteur des *Abencerages : Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica*!

Pourquoi faut-il qu'il y ait une tache à la mémoire de Cherubini? C'est Berlioz lui-même qui va l'indiquer :

« ... Il regardait Mozart comme le premier des musiciens, et trouvait Gluck plus grand que la musique. Il avait peu de sympathie pour Weber, qu'il accueillit cependant avec un très vif empressement, quand il vint le voir, lors de son passage à Paris, en 1826. Pour Beethoven, *il le redoutait comme l'antechrist de l'art.* Son équité et son grand sens musical et poétique le mettaient dans l'impossibilité de méconnaître un tel génie; mais il entrevoyait de ce côté le scintillement crépusculaire de certaines idées qu'il ne voulait pas admettre, et, malgré lui, il *s'attristait de la puissance qu'il leur voyait acquérir.* » (Berlioz.)

Dans cette esquisse de l'état de la musique sous l'Empire et la Restauration, doivent trouver place quelques traits sur la situation artistique et financière de l'Opéra et sur l'homme de valeur qui essaya de la relever : Alex. Choron. La situation n'était guère brillante, de toute façon, et justifiait l'empressement avec lequel on accueillait les étrangers. Depuis 1807, l'Opéra était dirigé par un homme étranger à la musique, Picard, l'auteur de la *Petite ville.* En 1815, il fut remplacé par Choron qui avait le titre de régisseur général; Persuis, violoniste et compositeur, fut nommé Inspecteur général de la musique, et Kreutzer, autre violoniste, auteur d'une quarantaine d'opéras oubliés, chef d'orchestre. A ce triumvirat divisé par des haines cordiales commandait Papillon de la Ferté, intendant des Menus, « personnage à la volonté stupide » (Castil-Blaze), « esclave de mille petites passions ».

Les artistes jouant les premiers rôles étaient : Dérivis, « voix magnifique, stature imposante, gestes manquant de noblesse, avec je ne sais quoi de bourgeois qui perçait en lui au travers du manteau royal »; Nourrit (le père), « qui ne fait qu'imparfaitement la roulade, et mauvais acteur »; Lays, qui approchait de la soixantaine; M^me^ Branchu, qui, un moment, avait « égalé la tendre et tragique Saint-Huberti ». Dans un rapport du 16 juin 1816, Choron exprimait, sur les femmes servant de doublures, des doléances que M. Gabriel Vauthier résume ainsi d'après quelques lignes du document original : « Celle-ci, sujet ignoble, sans moyens aujourd'hui, est entièrement usée; celle-là, voix dure et glapissante, maintien gauche et de mauvais goût, est sifflée par le public; telle autre, par son inconduite, a perdu fraîcheur, voix et beauté; telle est vieille, laide, n'a jamais eu de voix ni su un mot de musique... » La plupart

des choristes étaient « désagréables à voir, désagréables à entendre ». Les sujets menacés d'être mis en réforme s'adressaient à Persuis, qui, menacé lui-même dans ses fonctions, faisait intervenir Spontini; et ce dernier, aigri par le refus de reprendre son *Fernand Cortez*, écrivait au secrétaire général de la Maison du Roi : « Ce malheureux Opéra, moribond comme il l'est, a-t-il besoin d'autres coups pour expirer que ceux dont il est frappé par l'inepte, tyrannique et ignoble administration actuelle? ». En général, d'après les témoignages contemporains, on ne chantait pas, à l'Opéra : on criait. « Les premières cantatrices, écrivait lady Morgan, chantent hors de mesure; et plus elles s'abandonnent à leur *criaillerie*, plus elles sont couvertes d'applaudissements. » C'est la tradition du XVIII$^{e}$ siècle qui continuait.

L'orchestre se composait de 24 violons (aux appointements de 5 000, 3 000 et 1 000 fr.); 8 altos (de 1 500 à 1 000 fr.); 10 violoncelles (dont le premier touchait 3 000 fr.); 8 contrebasses (de 2 000 à 1 000 fr.); 3 hautbois (Wogt, à 2 750 fr., F. Miolan, à 1 800, Schneitzœffer, à 1 600); 2 flûtes (Tulou, à 2 500 fr., Lépine, à 1 500); 3 clarinettes, 4 cors, 4 bassons (les premiers pupitres à 3 000 fr.); 3 trombones (1 200 et 1 000 fr.); 1 harpiste (1 500 fr.) et 1 timbalier (1 400). D'après l'*État matrice de l'Académie royale de musique pour 1816*, les recettes de l'année furent de 719 500 fr.; la subvention fournie par le roi était de 600 831 fr. Mais cet équilibre ne dura pas longtemps. En 1829, pour combler le déficit, le Ministre de l'Intérieur dut contribuer. Quant à la difficulté d'alimenter le répertoire par des ouvrages nouveaux, Choron la signalait ainsi (4 janvier 1817) : « M. Cherubini n'a jamais pu obtenir de succès; il est d'ailleurs occupé par les travaux de la Chapelle du Roi. La santé de M. Méhul est tellement dérangée qu'il y a lieu de craindre qu'on ne le conserve pas longtemps : il est hors d'état de travailler; il n'a d'ailleurs jamais eu de succès à l'Opéra. M. Lesueur travaille difficilement; il n'a rien de prêt. Il s'occcupe d'un *Alexandre à Babylone*, ouvrage à fracas et de peu d'espérance. M. Paër, pressé mille fois, et en ce moment encore, de travailler pour l'Opéra, élude sans cesse; il ne travaillera jamais. M. Boïeldieu ne veut point travailler pour l'Opéra : cela est bien connu. M. Nicolo ne veut rien donner avant la *Lampe merveilleuse* » (Cité par G. Vauthier). Méhul devait mourir dans le courant de l'année, et Nicolo en 1818. L'*Alexandre* de Lesueur ne fut jamais joué, pas plus que son *Tyrtée* et son *Artaxercé*. Quant à Paër, maître de chapelle à l'Opéra italien sous la direction de la Catalani, il voulait les fonctions de directeur (que Rossini allait bientôt lui soufffer).

Alex. Choron (né à Caen en 1771), ancien élève de l'École polytechnique, véritable apôtre de l'enseignement musical, marqua son passage à l'Opéra par une grande énergie administrative. Un artiste (Dérivis) s'absentait-il sans congé régulier? Il s'adressait immédiatement à la Police générale pour le faire ramener sous escorte. Un autre (Lavigne) s'abstenait-il de paraître aux répétitions des *Abencérages*? Trois cents francs d'amende et huit jours de prison!...

Choron abondait en projets de réformes que les circonstances empêchèrent d'aboutir. Il écrivait à La Ferté, le 22 décembre 1816 : « L'Opéra est dans une langueur réelle avec les apparences du mouvement ».

Aujourd'hui, à distance, on ne peut que ratifier un tel jugement. C'est du côté du théâtre allemand qu'il va falloir regarder pour saluer l'aurore d'un art nouveau.

## Bibliographie.

IGNAZ FRANZ VON MOSEL : *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri* (1827). — R. WAGNER : Souvenirs sur Spontini, dans *Gesam. Werke* (t. v). — W. ALTMANN : *Spontini an der Berliner Oper* (dans les *Sammelb. d. Intern. Musikges.*, 1903). — CROWEST : *Cherubini* (London, 1890, in-8°; Bibl. de l'Opéra de Paris, 7559). — MIEL : *Notice sur la vie et les œuvres de Cherubini* (Paris, in-8°, 1842; *ibid.* 4255). — HALÉVY : *Etudes sur Cherubini* (1845). — KRETZSCHMAR : *Ueber die Bedeutung von Cherubini's Ouverturen und Hauptopern für die Gegenwart* (dans le *Iahrbuch der Musikbibl. Peters*, 1906). — EM. DUVAL : *Boïeldieu, notes et fragments inédits* (1883). — L. AUGÉ DE LASSUS : *Boïeldieu*, 1 vol., 1910. — QUATREMÈRE DE QUINCY : *Méhul* (éloge académique). — A. POUGIN : *Méhul, sa vie et ses œuvres* (1 vol., 2e édit. 1893). — GABRIEL VAUTHIER : *Alexandre Choron* (*Revue musicale*, nos des 1er mai, 1er août, 1er et 15 déc. 1908).

*Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique et anecdotique, par* TH. DE LAJARTE (Jouaust, 2 vol., 1878). — Cet ouvrage est le résultat de la mise en ordre et du classement des archives de l'Opéra dont M. de Lajarte avait été officiellement chargé par M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts. Ce ne fut pas un médiocre travail que l'inventaire de toutes ces richesses; il y régnait une grande confusion, car autrefois il n'y avait pas de bibliothécaire : le copiste du théâtre, qui était d'ailleurs un praticien habile, suffisait à tout; on paraît même n'avoir pas compris que les partitions pussent être cataloguées et conservées, dans un dépôt spécial, au même titre que les monuments littéraires. Le résultat des recherches de M. de Lajarte a été le suivant : il a trouvé 241 opéras, possédant tout leur matériel d'exécution; 106 ballets avec leurs parties séparées; 184 partitions sans parties d'orchestre, plus un certain nombre de liasses d'airs de ballets détachés. Dans son catalogue imprimé, il a classé toutes ces œuvres par ordre chronologique, en consacrant à chacune d'elles une substantielle notice où il donne la date de la première représentation et celle des reprises les plus importantes, la distribution des rôles, et une brève caractéristique avec quelques anecdotes. Son catalogue n'est pas une simple nomenclature. On y trouve une véritable histoire de l'opéra français, que l'auteur divise en six périodes :

*Lulli* : de 1671 (*Pomone* de Lulli) à 1697 (*l'Europe galante* de Campra);
*Campra* : de 1697 à 1733 (*Hippolyte et Aricie* de Rameau);
*Rameau* : de 1733 à 1774 (*Iphigénie en Aulide* de Gluck);
*Gluck* : de 1774 à 1807 (*Vestale* de Spontini);
*Spontini* : de 1807 à 1826 (*Siège de Corinthe* de Rossini);
*Rossini et Meyerbeer* : de 1826 à 1849 (*le Prophète*).

En ce qui concerne le texte musical des opéras, une grande publication

d'ensemble fut entreprise aux environs de 1875. C'est la collection MICHAELIS, ainsi appelée du nom de l'éditeur. Michaelis eut l'idée pratique de rééditer, dans les formes de l'écriture moderne et avec une réduction pour piano, tous les opéras du répertoire français. Il prit comme collaborateurs, pour la partie musicale et la constitution du texte, TH. DE LAJARTE, POISOT, A. GUILMANT, C. FRANCK, GEVAËRT, RENAUD DE VILBACH, BOURGAULT-DUCOUDRAY, WECKERLIN, et, pour la partie littéraire, c'est-à-dire pour les notices historiques placées en tête de chaque ouvrage, MM. AD. JULIEN, LAVOIX, POUGIN, V. WILDER. Ce répertoire est surtout une œuvre de vulgarisation ; il n'y faut pas chercher une mise en œuvre rigoureuse de la méthode historique, si exigeante pour les moindres détails ; tout y est sommaire, réduit à l'essentiel, simplifié en vue de l'exécution pratique. La collection Michaelis a remis au jour les opéras de Beaujoyeux, Cambert, Lulli, Collasse, Campra, Destouches, Rameau, Philidor, Grétry, Piccini, Salieri, Catel, Lalande, Méhul, Lesueur, Mondonville, Delaborde, Berton, en un mot les principaux compositeurs des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et du début du XIX^e^. Elle a atteint 40 volumes environ, disséminés aujourd'hui, dans les bibliothèques. L'éditeur mourut à la tâche, sans avoir pu conduire jusqu'au bout cette grande entreprise.

# CHAPITRE LIV

## LES CHEFS-D'ŒUVRE DU THÉATRE ALLEMAND

**Les compositeurs allemands de la seconde moitié du XVIIIe siècle. — Les œuvres lyriques de la jeunesse de Mozart. — Caractères généraux du génie dramatique de Mozart; ses principaux opéras. — Premières représentations de *Don Giovanni.* — Accueil fait en Italie aux premiers opéras de Mozart. — Beethoven et la musique dramatique; *Fidelio*; caractères et fortune de l'œuvre. — Le *Freischütz*; opinion de R. Wagner. — *Euryanthe* et ses rapports avec le drame lyrique du XIXe siècle. — *Oberon.***

En Allemagne, — Gluck excepté, — la musique de théâtre n'avait produit, jusqu'en 1787, que des œuvres médiocres, dont quelques-unes eurent beaucoup de succès en leur temps, mais sans rien de durable. Le génie de la race semblait peu doué pour ce genre d'art et, en général, pour le drame. Bourgeois et pot-au-feu (*philisterhaft und hausbacken,* dit un historien), le public était loin d'offrir, pour une rupture avec l'italianisme, un terrain favorable comme celui que l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* avait trouvé à Paris, auprès d'amateurs passionnés pour les querelles esthétiques. Hasse, que Krause surnomme *le Corrège de la musique religieuse*; Naumann (1741-1801), fêté à Copenhague, à Berlin, à Dresde, écrivirent leurs meilleurs ouvrages pour l'Eglise. Graun ne composa que des opéras italiens ; et Telemann, à Hambourg, ne sut pas faire aboutir à une belle œuvre sa tentative d'art national. Ceux qui cultivèrent le grand opéra furent de pâles fournisseurs ou des musiciens « à la suite » : A. Schweitzer (1737-1787), dont le meilleur ouvrage est une *Alceste,* sur

un poème de Wieland, qui eut un grand succès et fut imprimée; Joh. Fr. Reichardt (1752-1814), qui illustra quelques textes de Goethe et sembla vouloir entrer dans la même voie que Gluck. Deux genres de moindre envergure sont mieux représentés : le mélodrame et l'opérette. Le premier fut créé en Allemagne par un musicien de culture moitié italienne, moitié allemande, Georg Benda (1721-1795), qui, dans son *Ariane à Naxos* (Gotha, 1774), donna un premier équivalent au *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, sans connaître ce modèle. L'opérette, qui ne fut pas toujours favorisée par les circonstances politiques, eut un grand mérite : celui de traiter des sujets empruntés à la vie du peuple. Elle fut d'abord cultivée dans l'Allemagne du Nord par Fr. W. Wolf (1735-1792); mais c'est surtout à Vienne qu'elle eut le plus de faveur. Ditters von Dittersdorf, né à Vienne en 1739, a écrit une trentaine de *Singspiele* (comédies avec ariettes), dont la principale, *le Docteur et le Pharmacien* (*Doctor und Apotheke*), eut un énorme succès dans toute l'Allemagne. Son contemporain et ami Wenzel Muller, un des plus grands chanteurs de tréteaux qu'ait eus l'Allemagne, a composé plus de 200 pièces du même genre.

Nous nous bornerons à indiquer les chefs-d'œuvre du théâtre allemand qui parurent jusqu'en 1827. Nous laissons de côté les compositeurs sur lesquels on ne pourrait porter un jugement d'ensemble qu'en leur faisant tort si on ne dépassait point cette date : Spohr et Meyerbeer par exemple (la carrière du premier s'étendant jusqu'en 1859, celle du second jusqu'en 1864).

Haydn, Mozart, Beethoven, Weber seront caractérisés dans un chapitre ultérieur comme appartenant à l'histoire de la symphonie et de la musique de chambre. Mais Mozart, Beethoven et Weber ont écrit pour le théâtre; on leur doit des chefs-d'œuvre hors de pair; et leur rôle dans l'évolution de l'opéra est d'une importance capitale.

Le bon Joseph Haydn peut être négligé dans cette partie de notre travail. Il avait beaucoup d'imagination et, alors même qu'il écrivait une symphonie, il aimait à se proposer *in petto* une petite histoire comme programme; mais, entre des « histoires » et des drames lyriques, la distance est

grande, et les dix-neuf ou vingt piécettes italiennes que l'auteur des *Saisons* écrivit le plus souvent à Vienne pour la scène privée du prince Esterhazy, voire pour son théâtre de marionnettes, n'offriraient pas sans doute un sérieux intérêt. Il n'en est ainsi ni de Mozart dont les *Noces de Figaro* (Vienne, 1786), *Don Giovanni* (Prague, 1787), la *Flûte enchantée* (Vienne, 1791) sont des époques, — ni du *Fidelio* de Beethoven (Vienne, 1805).

Mozart eut une carrière dramatique analogue à celle de Gluck, dont il recueillit et développa l'héritage, tout en s'assimilant les grâces de l'art italien. Avant de s'élever à des créations dont la beauté est unique, il commença par des badinages à l'italienne. Il avait douze ans quand il écrivit la *Finta simplice* (1768) et *Bastien et Bastienne*; à quatorze ans, il donna *Mitridate re di Ponto*; à quinze, *Ascanio in Alba*; à seize, *Il sogno di Scipione, Lucio Silla*.... Ce ne sont pas ses plus grands titres de gloire. La nature peut donner à un enfant le don de la mélodie, le génie qui supprime les difficultés d'exécution; elle ne peut lui donner ce qui est nécessaire au théâtre : l'expérience de la vie et la connaissance des passions humaines.

Cette période de débuts comprend encore : *La finta Giardiniera* (un des meilleurs de ces essais, Munich, 1775), *Il re pastore* (Salzbourg, 1775), *Zaïde* (1779), *Idomeneo re di Creta* (Munich, 1781), *Belmonte e Costanza* (Vienne, 1782), l'*Oca del Cairo* (1783), *Lo sposo deluso* (1783), et, après les trois chefs-d'œuvre : *Le Nozze di Figaro* (Vienne, 1786), *Don Giovanni* (Prague, 1787) et *la Flûte enchantée* (Vienne, 1791), *La Clemenza de Tito* (1791). En 1781, Mozart montrait qu'il avait réfléchi sur la partition comme sur la préface d'*Alceste*, et cédait à l'influence de Gluck, visible dans son *Idomeneo*.

Le père de Wolfgang écrivait à sa femme, après la première de *Mitridate*, le 29 déc. 1770 (de Milan) :

« Dieu soit loué ! L'opéra de Wolfgang a été exécuté le 26 pour la première fois avec un succès complet. L'air de la *prima donna* a été bissé, ce qui arrive rarement à Milan le jour de la première audition. Il n'est pas dans l'usage de crier *fuora*, et cependant cela est arrivé à mon fils.... On a crié beaucoup : *Evviva il maestro! Evviva il maestrino!*

Le lendemain on a fait répéter les deux airs de la *prima donna*. Le public voulait faire recommencer le duo, mais, comme il était trop tard, on a dû y renoncer.... »

Un journal de Milan parlait ainsi de *Mitridate* :

« L'opéra a obtenu l'approbation du public, autant pour le bon

goût des décors que pour l'excellence de la musique et pour l'habileté des chanteurs.

Quelques airs chantés par Mme A. Bernasconi expriment vivement les passions et touchent le cœur. Le jeune *maestro di cappella*, qui ne dépasse pas quinze ans, étudie le beau de la nature et il nous le représente orné par les charmes musicaux les plus rares. »

Au sujet de *Lucio Silla* (1re représentation à Milan, carnaval de 1773), le père de Wolfgang écrivait à sa femme le 3 janvier 1773 :

« ... Tous les soirs il y a chambrée pleine et à la septième représentation il ne restait plus une place disponible... ». Et le 9 janvier de la même année : « L'opéra marche incomparablement bien, à ce point que le théâtre est toujours plein. On fait répéter les airs, et le succès va *crescendo*. Wolfgang a reçu du comte Castelbarco une montre en or avec chaîne. Nous sommes à la dix-septième représentation; on pense que l'opéra arrivera facilement à vingt et quelques représentations... »

La première représentation d'*Il dissoluto punito*, ou *Don Giovanni*, « Dramma giocoso » en 2 actes, au théâtre de Prague, le 29 octobre 1787, est, dans l'histoire musicale, une date analogue à ces symboles religieux qui, rencontrés sur la route, arrêtent quelques instants la piété du pèlerin. Quand Mozart, venant de Vienne, se rendit à Prague (fin août ou commencement de septembre), la partition n'était pas entièrement terminée; ses amis étaient même inquiets. L'ouverture fut écrite la veille de la représentation. Rentré chez lui à minuit après une joyeuse soirée, Mozart demanda à sa femme de lui préparer du punch et de rester auprès de lui pour le tenir éveillé. Constance lui raconta l'histoire d'*Aladin*, qui le fit beaucoup rire. Quand elle cessait de parler, Wolfgang baissait la tête, vaincu par la somnolence. Sa femme le fit étendre sur un canapé, lui promettant de le réveiller au bout d'une heure; mais il dormit de si bon cœur, qu'elle ne le réveilla qu'à 5 heures du matin. A 7 heures, comme il était convenu, le copiste vint chercher le manuscrit de l'ouverture : il le trouva prêt. Les musiciens de l'orchestre durent jouer sans raccord préalable. Le journal de Prague, le *Prager Oberpostamtszeitung* du 3 novembre 1787, publia la note suivante : « Le lundi 29 fut représenté par la société italienne l'opéra si impatiemment attendu du maître Mozart, *Don Giovanni*. Les connaisseurs et les musiciens affirment que rien de pareil n'eut jamais lieu à Prague. M. Mozart conduisit en per-

sonne; à son entrée dans l'orchestre, il fut salué par une triple acclamation. Le même fait eut lieu quand il quitta l'orchestre. *L'opéra est d'ailleurs d'une exécution très difficile.* On admirait d'autant plus la belle représentation de l'œuvre, qu'on avait eu très peu de temps pour étudier... M. Guardasoni a fait de grands frais pour les artistes et la décoration. La foule extraordinaire qui est venue, est une garantie de la satisfaction générale. » Dans la *Gazette de Prague* de 1787, on ne trouve aucune mention de cette « première ». A Prague, de 1787 à 1807, *Don Giovanni* eut 151 représentations. Il fut joué pour la première fois en allemand le 8 novembre 1807, et en langue tchèque 18 ans après, le 9 avril 1825.

A Vienne (7 mai 1788), l'accueil fut moins chaud. L'officieuse *Wiener Zeitung* se contente d'enregistrer le fait en disant : « Le 7 mai eut lieu pour la première fois, au Théâtre impérial-royal, la représentation de *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, comédie musicale en 2 actes de M. da Ponte, poète du Théâtre impérial-royal. La musique est de M. Wolfgang Mozart, maître de chapelle de la cour impériale. » On raconte que l'empereur Joseph II dit à Da Ponte : « Cet opéra est divin; il est plus beau que *Figaro* : mais ce n'est pas un mets pour les dents de mes Viennois! » A quoi Mozart aurait répondu laconiquement : « C'est bien; accordons-leur le temps de mâcher! »

Mozart est supérieur à Beethoven comme musicien de théâtre. Mieux que l'auteur de la *IX^e^ Symphonie* et de *Fidelio*, il sut d'abord écrire pour les voix, sans les traiter jamais comme des instruments, et donner à la mélodie cette souplesse aisée, cette spontanéité que réclame le mouvement même de l'action et de la vie. En second lieu, son merveilleux instinct et son étonnant esprit d'assimilation lui permirent d'arriver, au théâtre comme partout, à une étincelante maîtrise. Grâce à ces deux sortes de qualités, il réunit la grâce du génie italien et la puissance du génie allemand. Historiquement, fut-il le continuateur de Gluck, et peut-on dire qu'avec lui l'opéra ait encore fait des progrès dans cette conquête de la « vérité » qui, à chaque étape de son évolution, apparaît comme un but

prochain, toujours insaisissable? Certes, on pourrait citer de nombreuses pages où, sans effort, en vertu d'une sorte de nécessité logique vivement sentie et aussitôt suivie par le génie, Mozart a trouvé des formules admirablement appropriées à un personnage, à une situation particulière, à un fait ou à une idée; mais l'originalité d'un tel théâtre est d'être, avant tout, musical. Gluck, en traitant un livret, s'efforçait d'abord *d'oublier qu'il était musicien* et voulait être *à la suite*. Rien n'est plus contraire à l'esprit de Mozart, qui considérait la poésie comme « la fille obéissante de la musique », et voulait être au premier rang. De là son habitude de marquer seulement, suivant l'ordre des scènes, les caractères les plus saillants, mais tout extérieurs, d'un sujet, et, sans pénétrer leur signification intime, de transposer, si l'on peut dire, tous les livrets dans une région qui n'est pas sans doute celle de l'indifférence, mais celle de la beauté mélodique, absolue et sereine. Le *Mariage de Figaro* peut servir d'exemple. La comédie de Beaumarchais avait été interdite à Vienne, comme œuvre révolutionnaire; mais lorsqu'il entendit la musique de Mozart, l'empereur l'encouragea : il comprit vite que l'opéra était animé d'un tout autre esprit que la comédie. Don Giovanni, *il dissoluto punito*, est un scélérat; peut-on dire que Mozart, malgré la pathétique scène finale de son poème, l'ait conçu comme tel? Ne mériterait-il pas qu'on renouvelât contre lui le reproche adressé par J.-J. Rousseau à Molière, « d'avoir rendu le vice aimable »? Le type que les fines élégances de la musique imposent à notre imagination et qu'elles ont rendu populaire n'est-il pas très différent du type réel? Gounod a dit que « dès le début de l'Ouverture, les premiers accords si puissants, si solennels, établissent de suite la majestueuse et redoutable autorité *de la justice divine, vengeresse du crime* ». La remarque est ingénieuse, peut-être exacte; mais elle est insuffisante. Un exemple décisif montre bien le parti pris de tout idéaliser par la magie du langage mélodique : c'est la *Flûte enchantée*. Le livret n'était qu'un tissu d'absurdités ; Mozart en a fait un chef-d'œuvre de grâce inimitable, comme il a fait de *Don Juan*, de *Figaro*, et comme il eût fait, en 1791, de tout autre sujet. Une infériorité — si l'on

peut employer un tel mot en parlant de lui — des opéras de Mozart, peut-être liée à cette insouciance pour le caractère vrai et profond de l'ensemble, c'est qu'ils sont faits d'épisodes successifs et de morceaux juxtaposés : chaque personnage est dépeint selon les circonstances, au fur et à mesure qu'il prend part à l'action, sans jamais être « posé » à l'aide d'une image sonore fixant sa physionomie propre; chaque scène est un tout complet. Raccorder les parties autrement que par une transition facile et arriver à l'unité de la composition par celle du point de vue psychologique, sera la tâche réservée à ses successeurs lointains.

Nous considérons aujourd'hui *Don Juan* comme un chef-d'œuvre intangible. Quand on le joua pour la première fois à Paris, le public n'eut pas toujours la même opinion ! Il nous paraît intéressant de donner les principaux témoignages de la critique contemporaine.

L'opéra de *Don Juan* était vanté depuis trop longtemps pour qu'on ne s'en fût pas promis au delà de ce qu'il a tenu. Cependant ce qu'il a tenu suffit pour assurer un succès. La musique n'a pas toujours répondu à l'idée qu'on s'est faite en France du talent extraordinaire de Mozart...

(*Gazette de France*, nº complémentaire du 13-20 sept. 1805.)

En général, cet opéra est digne de son célèbre auteur. Mozart n'a point un caractère particulier de composition; rien de plus souple que son génie, suave, gracieux, exquis dans le *cantabile*, plein de verve, de mouvement, et l'on peut dire d'*effervescence* dans le dramatique; il unit à la mélodie enchanteresse des Italiens toute la fougue d'harmonie qui distingue l'école allemande, et il ne le cède même pas aux compositeurs français pour l'intelligence de la scène. C'est le Protée de la musique.

(*Journal de Paris*, 18 septembre 1805.)

[*Don Juan* est] un des opéras les plus célèbres de Mozart, une composition grande, riche, très dramatique et très variée, d'une facture harmonieuse et savante et d'une expression toujours soutenue...

(*Le Moniteur Universel*, 19 septembre 1805.)

La prodigieuse affluence des spectateurs à cette représentation marquait assez l'attente du public; cette attente n'a point été trompée; mais le succès eût été plus grand si l'ouvrage n'eût pas été prôné longtemps d'avance avec une emphase dangereuse et perfide. Mozart n'a pas besoin de prôneurs; c'est la ressource des artistes médiocres; mais en France, où tout est mode, engouement, fanatisme, on a voulu faire de Mozart le dieu de la musique, comme il l'est en Alle-

magne, sans égard pour la différence de caractère des deux nations. Pour augmenter la vogue du musicien allemand, on a diminué sa gloire : on attend d'un artiste si exalté des choses extraordinaires, et quand on ne trouve dans ses compositions rien au-dessus des chefs-d'œuvre que l'on connaissait déjà, on rabaisse trop Mozart; on lui fait expier l'extravagance de ses adorateurs fanatiques.

Mozart est assurément un beau génie, et l'un des hommes les plus heureusement organisés pour la musique qui ait paru en Europe; mais tout ce qu'il a fait n'est pas également bon, et ses meilleures productions n'ont point surpassé celles de ses prédécesseurs, et même celles de ses contemporains. Il n'a rien dans le genre de l'opéra-comique qu'on puisse préférer ni égaler à *la Bonne Fille*, à *la Frascatana*, à la *Colonie* et à quelques-uns des chefs-d'œuvre de Grétry ; il n'a point de grand opéra digne d'être mis à côté d'*OEdipe à Colone* et des excellentes compositions de Gluck et de Piccini ; mais il a cet avantage particulier d'être, pour ainsi dire, le moyen terme entre les deux écoles, et le lien qui unit la musique italienne à la musique allemande... On peut donc considérer Mozart comme le fondateur et le père d'une école mixte qui semble aujourd'hui prévaloir et dont la doctrine consiste à marier les deux musiques pour en former un genre de composition qui n'est ni allemand ni italien, mais plus fort d'harmonie que l'italien et plus mélodieux que l'allemand. Ce système doit s'accréditer, parce qu'il s'accorde avec l'intérêt des artistes et qu'il est analogue aux progrès de la partie instrumentale de la musique. Telle est peut-être la cause de l'énorme réputation de Mozart, laquelle ne se trouve pas dans une juste proportion avec le mérite de ses ouvrages...

Il ne peut pas y avoir deux opinions sur la beauté de plusieurs morceaux de musique; mais il reste à savoir... si le luxe musical n'étouffe pas l'action et l'intérêt dramatique, au point qu'il n'en résulte qu'une expression vague et confuse. Il est évident que le compositeur a bien moins songé aux effets de la scène qu'aux effets de l'orchestre, qu'il s'est moins occupé des situations théâtrales que des richesses harmoniques étalées partout avec une extrême profusion.

Selon moi, le véritable défaut de l'ouvrage consiste dans cette extrême profusion qui produit la satiété. Mozart a jeté sans choix et sans mesure des beautés qu'il fallait placer à propos et dispenser avec une sage économie. Il y a trop de musique dans *Don Juan*; c'est un festin où l'extrême abondance rassasie promptement; les morceaux d'ensemble sont tellement multipliés, ils sont si pleins et si forts, que les auditeurs se trouvent, pour ainsi dire, écrasés sous le poids de l'harmonie; c'est ce qu'on peut observer surtout dans la scène du bal masqué, où il y a trois orchestres qui marchent ensemble. Ce sont là les pirouettes de la musique; ces tours de force ne valent pas un bel air.

(*Journal de l'Empire*, 19 septembre 1805.)

Il ne faut pas se le dissimuler, cet opéra n'a pas eu tout le succès qu'on en pouvait espérer; mais ce n'est pas à la musique de Mozart

qu'il faut s'en prendre. Un journaliste a dit que cette musique rappelait la fable des *bâtons flottant sur l'onde*; c'est condamner bien vite un ouvrage qui, depuis tant d'années, fait l'admiration de l'Allemagne et de l'Italie, et en France de tous les amateurs qui en ont étudié la partition; mais cette musique a besoin d'être chantée avec beaucoup d'ensemble, d'expression et d'énergie, et elle n'est pas d'ailleurs assez simple pour être bien sentie à une première représentation... S'il faut en croire d'habiles artistes qui l'ont souvent entendue en Allemagne, elle a été bien maltraitée par M. Kalkbrenner. Les mouvements ont été fréquemment altérés; on a tronqué des morceaux; on a fait chanter au valet des airs qui appartiennent au maître; enfin, et c'est ce qu'il y a de plus fâcheux, on a surchargé les accompagnements de trombones qui ne sont pas dans la partition, et qui ne laissent plus sentir la grâce, la finesse et la délicatesse des détails.

(*Le Publiciste*, 19 septembre 1805.)

Assez ordinairement les objets vantés avec éclat perdent à être vus de près. Est-ce là le motif pour lequel *Don Juan*, prôné en Allemagne comme un chef-d'œuvre... n'a pas produit sur les amateurs qui s'étaient portés en foule à l'Opéra l'enthousiasme auquel ils paraissaient disposés, ou est-ce parce qu'on ne peut pas juger parfaitement du mérite d'une semblable musique sur une seule représentation? C'est ce que le temps décidera.

Cette composition offre sans doute de grandes beautés, mais ce sont des beautés de détail, et on n'y aperçoit pas un plan fortement conçu, dans lequel tout se rapporte à une idée principale. L'ouverture est longue et n'a pas un caractère très prononcé...

(*Journal du commerce*, 19 septembre 1805.)

Quant aux *Noces de Figaro*, elles furent victimes, dès leur apparition sur la scène française, d'un retour de ce vandalisme qui n'avait aucun respect des chefs-d'œuvre et considérait le *pastiche* comme la plus sûre garantie de l'amusement. Il importe de montrer, par quelques textes, cet état du goût musical qui, soixante ans après l'*Alceste* de Gluck, semble n'avoir fait aucun progrès. Nous le retrouverons d'ailleurs, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, dans des circonstances tout aussi graves. C'est l'honneur de quelques critiques d'avoir protesté — fût-ce timidement — en 1827, contre cette manie d' « arranger » et de déranger.

Le *Mariage de Figaro*, que vient de représenter le Théâtre des Nouveautés, est la pièce de Beaumarchais, dont on a retranché tous les passages politiques et quelques-uns des plus immoraux. On a donné comme indemnité aux spectateurs des morceaux de musique

empruntés aux *Nozze di Figaro* ou à *quelques autres ouvrages connus*, et l'ensemble forme une représentation fort agréable...

(*Gazette de France*, 20 août 1827.)

On a donné ce soir au Théâtre des Nouveautés la première représentation de *Figaro ou le Jour des noces*... La pièce est *arrangée* par MM. Dartois et Blangini, *qui ont su y adapter heureusement des airs d'opéras et de vaudevilles*...

(*Le Moniteur universel*, 17 août 1827.)

... M. Blangini, en acceptant la mission de l'arrangement musical, a été plus hardi. Si l'on excepte l'air de *la Calomnie*, du *Barbier* de Rossini, assez gauchement intercalé au premier acte, le motif si fameux de *Non piu andrai*, arrangé en morceau d'ensemble, et la romance du page conservée dans sa pureté primitive, tout le reste du bagage musical du nouveau Figaro lui appartient en propre. Il y a peut-être plus que de l'imprudence à n'avoir point laissé passer une seule des situations sur lesquelles s'est exercé le génie de Mozart, sans chercher à les reproduire avec une expression et des formes nouvelles.

... A part la tourbe des applaudisseurs gagés... l'auditoire a gardé, pendant toute la représentation, le plus profond silence.

(*Journal des Débats*, 18 août 1827.)

... C'est M. Blangini *qui s'est chargé de la partie musicale*, et il l'a fait avec goût.

(*La Quotidienne*, 21 août 1827.)

... Quelques morceaux de la partition arrangée par M. Blangini sont fort agréables, mais plusieurs autres sont mal placés, nuisent à la vivacité des scènes.

(*Le Courrier français*, 20 août 1827.)

Le pauvre Figaro vient de subir au Théâtre des Nouveautés une opération des plus douloureuses et qui pouvait compromettre sa vie. Il a été coupé en trois actes par M. Dartois. M. Blangini a fait subir la même opération *à la musique de Mozart et de M. Rossini*. Le *Mariage de Figaro*, ainsi réduit, promet quelques bonnes recettes au Théâtre des Nouveautés...

(*Journal du Commerce*, 20 août 1827.)

Au fond, les nouveaux arrangeurs de Figaro me semblent donc à l'abri de tout reproche. Pour la forme, il est difficile de la juger dans une répétition générale. En arrangeant, on dérange toujours un peu, et il n'est pas étonnant qu'il en résulte quelque froideur, le premier jour, quand les acteurs ne sont pas encore aguerris.

(*Le Corsaire*, 17 août 1827.)

Il ne reste de la partition de Mozart que l'air : *Non piu andrai*, arrangé en morceau d'ensemble, la romance : *Voi che sapete*, et un chœur. On a intercalé dans le rôle de Basile l'air de *la Calomnie*, du

*Barbier* de Rossini. Du reste, force romances, force nocturnes plus ou moins expressifs, mais toujours gracieux. L'ouverture m'a semblé d'une facture élégante et heureuse.

... A compter d'hier, nous avons donc un Figaro de plus, et toutes réflexions faites, je pense qu'on doit remercier des auteurs et un directeur d'avoir voulu nous rendre un chef-d'œuvre dont la scène était depuis longtemps privée.

(*Le Corsaire*, 18 août 1827.)

Miracle! MM. Dartois, M. Blangini et les acteurs du Théâtre des Nouveautés viennent de rendre Beaumarchais, Mozart et Rossini ennuyeux et presque sifflables!...

... M. Blangini n'a pas plus respecté Mozart et Rossini que MM. Dartois n'ont respecté Beaumarchais. *Non seulement il a*, *comme eux*, *coupé à tort et à travers*, *mais il a ajouté du sien*, comme eux. « O profanation! » criaient en fuyant les dilettanti... Quelle idée d'aller marier à des accords ravissants un pareil coassement de grenouilles!

(*Le Globe*, 21 août 1827.)

... Quant à la partie musicale, dont on doit l'*arrangement* à M. Blangini, elle est ajustée avec beaucoup d'art et de goût. *Mozart et Rossini en ont fait presque tous les frais.*

(*Le Figaro*, 18 août 1827.)

... *La musique est de M. Blangini*, *sauf deux ou trois airs de Mozart et autant de Rossini*... Grâce à l'esprit de Beaumarchais et aux jolis airs de M. Blangini, l'ouvrage a reçu un accueil favorable. Toutefois ces sortes de mutilations ne sont pas du goût du public...

(*Le Constitutionnel*, 21 août 1827.)

... On a intercalé dans cette nouvelle édition diverses scènes empruntées aux Figaros lyriques. Ces emprunts se sont étendus aux partitions des *Nozze*, d'*Il Barbiere*, etc., en sorte que la pièce nouvelle pourrait s'appeler le *Mariage de Figaro*, revu, corrigé, augmenté et diminué.

... Sous le rapport musical, ce *pastiche* a été disposé avec goût, et plusieurs morceaux de M. Blangini, placés près de ceux de Mozart et de Rossini, n'ont point paru indignes du voisinage.

(*Nouveau Journal de Paris et des départements*, 17 août 1827.)

Des airs, des morceaux de musique, des couplets remplacent une grande partie du dialogue et sont, le plus souvent, composés d'après lui, et cette musique est prise alternativement dans Mozart, dans M. Rossini et dans le portefeuille inédit de M. Blangini... Quant au succès qu'a obtenu ce travail, il n'a pas éprouvé d'incertitude, et la pièce a été jouée aussi bien que possible par des acteurs qui ne l'ont pas vu représenter à la Comédie-Française.

(*Courrier des théâtres*, 17 août 1827.)

... M. Blangini, qui s'est chargé d'*arranger* la musique, a bien vu que l'inexpérience et l'insuffisance des prétendus chanteurs qu'on mettait à sa disposition ne permettaient point de leur confier l'exécution d'un chef-d'œuvre tel que *les Noces de Figaro*. Il a pris le seul parti qu'il y eût à prendre, en évitant une profanation inutile et en *substituant à la musique de Mozart de petits morceaux proportionnés aux petits moyens de ses acteurs*. En un mot, il a fait une espèce de vaudeville, trop long à la vérité, mais où le génie est du moins respecté.

Il faut excepter toutefois l'air *Non piu andrai*, qui sert de finale au premier acte, au moyen de quelques arrangements, l'air délicieux *Mon cœur soupire*, et le petit chœur de femmes du troisième acte. L'air de *la Calomnie*, du *Barbier de Séville*, et un chœur tiré du finale du second acte de *Léocadie* sont aussi intercalés dans la pièce; le reste est composé, comme nous l'avons dit, de petits airs, de couplets, de duos et même de morceaux d'ensemble composés par M. Blangini...

(*Revue Musicale*, publiée par M. F.-J. Fétis. 1re année, t. II, 1828.)

Tel fut le premier accueil fait aux chefs-d'œuvre de Mozart; de telles mutilations étaient pires qu'un échec!

Beethoven n'a pas eu pour l'opéra l'engouement passionné de Mozart; la nature de son génie le portait ailleurs, et ses œuvres les plus dramatiques ne sont pas destinées au théâtre. Il aborda la scène en 1801 avec le ballet de *Prométhée* (sur un livret de Vigano malheureusement perdu), où l'on remarque, avec des danses assez médiocres — Beethoven, dit-on, ne put jamais danser en mesure — un orage qui prélude à celui de la sixième symphonie, une charmante pastorale, et un finale d'où naîtra celui de la symphonie *héroïque*. Il faut y ajouter la musique pour l'*Egmont* de Gœthe (1811), celle pour *les Ruines d'Athènes* de Kotzebue (contenant un joli chœur de derviches écrit pour l'inauguration du théâtre Joseph, à Vienne, en 1822), les ouvertures de *Coriolan* et du *Roi Étienne*, les quatre ouvertures de *Léonore* ou *Fidelio*. Cette dernière œuvre est d'une haute inspiration musicale et morale à la fois; Beethoven y a chanté le dévouement conjugal et paraît s'être complu, comme un autre Rousseau, dans la méditation de ce noble sujet. C'est un des premiers et des plus beaux caractères de cet opéra d'être quelque chose de plus qu'un divertissement. Beethoven avait une très haute idée de l'amour. Il reprochait à Mozart d'avoir traité un sujet

scandaleux comme *Don Juan*. C'est lui qui écrivait à ses amis, M. et Mme Biot : « J'ai pour principe essentiel de n'accepter d'autres relations que celles de l'amitié avec une femme mariée. » Son confident Schindler assure que cet homme rude et emporté avait une pudeur virginale et n'eut à se reprocher aucune faiblesse. Un sujet comme celui de *Léonore ou l'amour conjugal* (déjà traité par Gaveaux, Paris, 1798, et repris pas Paër, Dresde, 1805), était fait pour lui plaire. Il composa d'abord sa partition en 1804-5, sous le titre de *Léonore;* il la remania en 1806, en 1807, puis en 1814, date où la forme en deux actes, au lieu de trois, fut définitivement adoptée. Il lui a donné une série d'ouvertures : la troisième, écrite pour la reprise de 1806, est la plus célèbre et la plus belle. On ne peut reprocher à Beethoven d'avoir vu son sujet simplement par le dehors; et il y a dans *Fidelio* des pages admirables : le charmant duo de Jaquino et Marceline, le canon dramatique du premier acte, l'air de Léonore, le chœur des prisonniers, le quatuor du pistolet... L'œuvre, cependant, s'est toujours ressentie de son échec du début. Elle est inspirée par des sentiments très élevés, mais le livret tiré d'une pièce de Bouilly, « poète larmoyant », est médiocre : l'histoire sentimentale de la femme courageuse qui, grâce à un déguisement, délivre son mari injustement prisonnier dans un cachot, est sans doute dans le goût du XVIIIe siècle, mais semble plus favorable à une nouvelle qu'à un drame. Beethoven a écrit sur cette donnée une musique dont on ne saurait trop louer la noblesse et la sincérité, mais une musique un peu lente et un peu froide, une « symphonie dramatique » où on ne saurait signaler aucune innovation pour la réforme ou le progrès du genre. C'était un trop grand musicien pour qu'il réussît au théâtre. Il avait le génie de la construction et du développement symphoniques; ses plus beaux drames n'ont pas de livrets et se trouvent dans quelques-unes de ses sonates et de ses symphonies, dans certains quatuors. Il a excellé, nous le verrons plus loin, dans le tableautin de genre ou *Scherzo*, vivement enlevé, à la façon de Mozart; et quand il traduisait un sentiment profond ou qu'il obéissait à une grande inspiration morale, les libres effusions de son génie aimaient

un cadre tout autre que celui de l'opéra. Il est remarquable que ce qu'il a écrit de plus beau pour le théâtre, ce sont ces ouvertures, où il n'était gêné par aucun texte verbal, et qui ont servi de modèles à Weber, à Liszt, à Wagner.

*Fidelio* associe le dialogue et le chant. Baefe en Angleterre, F.-A. Gevaërt en Belgique, lui ont adjoint des récitatifs, usant d'une licence inadmissible. M. Vincent d'Indy estime que « *Fidelio* n'a pas fait avancer d'un pas la musique dramatique » et que cet opéra, que Mozart eût pu signer, « ne marque aucun progrès sur les opéras de la même époque ». Berlioz rattachait *Fidelio* « à cette forte race d'œuvres calomniées sur lesquelles s'accumulent les plus inconcevables préjugés, les mensonges les plus manifestes ». M. Chantavoine, récemment, a fait un éloge assez enthousiaste de l'œuvre. M. Kufferath consacre à *Fidelio* un volume (1913) où il écrit dès la première page que cette œuvre est « sans égale dans la littérature du drame lyrique », et, dans la conclusion, que « Wagner n'est pas allé plus loin ». Pour expliquer les demi-succès du chef-d'œuvre de Beethoven, il montre que le texte original a subi de nombreuses déformations entre les mains des traducteurs; le plaidoyer est ingénieux, non décisif...

Ni *Don Juan,* ni *Fidelio*, malgré leur beauté propre, ne contenaient les éléments d'une rénovation organique de l'opéra; ce mérite appartient aux deux opéras de Weber : le *Freischütz,* et surtout *Euryanthe*.

Les Allemands ont considéré le *Freischütz* (Berlin, 1821) comme une œuvre purement allemande — *echt deutsche* — ouvrant une ère nouvelle dans l'histoire des rapports du peuple allemand avec la scène lyrique. R. Wagner est allé jusqu'à dire, dans une prosopopée au génie de Weber défunt : « Il n'y a pas eu de musicien plus allemand que toi (il oublie J.-S. Bach!)... Le Français t'admire, mais l'Allemand seul peut t'aimer. *Es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche!* » Si le *Freischütz* a de telles attaches avec l'esprit populaire, il faut avouer qu'il ne provoqua la constitution d'aucun répertoire spécial, et fut une nouveauté isolée, un accident sans lendemain. Dans les deux opéras qui le suivirent (*Euryanthe*, 1823; *Oberon*, 1826), Weber traita des sujets purement français — *echt französisch*. Nous savons ensuite que le public de Paris a rendu plus de justice à Weber que celui d'outre-Rhin. Enfin, une œuvre qui ne pourrait être

comprise et aimée que par un seul peuple, serait nécessairement d'ordre inférieur, car elle ne porterait en soi qu'une humanité partielle. Il y a, il est vrai, dans le *Freischütz*, quelque chose de purement germanique, imputable à un pays où, en général, les chanteurs ne sont pas très bons : c'est que, selon la juste remarque de M. SAINT-SAËNS, Weber « traite les voix comme les instruments », sans se préoccuper assez de leur nature spéciale. Bach et Beethoven ne sont pas à l'abri d'un pareil reproche. Le *Freischütz* n'en est pas moins un admirable chef-d'œuvre.

Avant lui, il y avait eu des opéras romantiques par le sujet et quelquefois par le titre, mais non par la musique, comme « *Lisnart et Dariolette*, opéra *romantique* de HILLER, 1766 » (cité par Gehrmann). On peut mentionner comme pièces dont le sujet fut emprunté à des légendes : *Häuschen und Gretchen* de REICHARDT (Königsberg, 1772), *Der Holzbauer* de BENDA (1774), *Doctor Faust* de WENZEL MÜLLER (Vienne, 1784), *Die Berggeister* (Vienne, 1805) et *Aladin* du même (Prague, 1810), *Oberon, König der Elfen* de WRANITZKY (Francfort, 1790), *Das Donauweibchen* de KAUER (Vienne, 1796-1797), *Das Schlaraffenland* de GERL et DZIAK (Vienne, 1790), *Der König der Geister* de DIONYS WEBER (Prague, 1800), *Rübezahl* de TUCZEK (Breslau, 1801), *Alruna* de SPOHR (écrit en 1808), l'*Undine* de HOFFMANN (Berlin, 1816) et celle de J. V. SEYFRIED (Vienne, 1816). Il suffit de se reporter à la liste donnée plus haut, des ballets joués au XVII<sup>e</sup> siècle, pour voir que, dès ses débuts, le théâtre lyrique avait usé de tous les genres de ressources que lui offraient la poésie, la légende, la fantaisie, l'exotisme. Si le merveilleux suffisait à constituer le « romantisme », il faudrait annexer à l'école romantique les chefs-d'œuvre du théâtre grec, à commencer par le *Prométhée* d'Eschyle, et toutes les œuvres du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont repris, jusqu'à la satiété parfois, des sujets antiques. On serait bientôt amené à cette conclusion que l'opéra, dès qu'il est organisé, a une tendance naturelle a être romantique. Il l'est d'abord par le livret : mais il lui reste à le devenir par la musique.

L'auteur d'*Undine*, E. TH. WILH. HOFFMANN, fut l'ami de Weber et eut une notable influence sur son esprit. A la fois peintre, musicien et poète, maître de chapelle au théâtre de Bamberg en 1808, directeur de la musique aux théâtres de Leipzig et de Dresde en 1813, romantique de fantaisie excessive, il est l'auteur de comédies lyriques assez originales : *Scherz, List und Rache* (raillerie, adresse et vengeance, 1801), *Der Renegat* (1803), *Faustine* (1804), *Die lustigen Musikanten*, *Le chanoine de Milan*, *Amour et jalousie* (*Liebe und Eifersucht*, d'après Calderon, 1805), *Der Trank und Unsterblichkeit* (*Le philtre et l'Immortalité*, 1808), *Le Fantôme* (*Das Gespenst*), *Diana* (1809), *Aurora* (1811), *Undine* (1816).

En ce qui concerne le livret, le *Freischütz* se distingue de tous ces opéras par un caractère important. Dans l'œuvre de Weber, le merveilleux et le fantastique ne sont plus un sujet d'amusement, un simple cadre de comédie, un prétexte à exhibition plaisante de figures et de costumes rares comme il arrivait souvent dans l'ancien ballet : ils font corps avec un drame très sérieux ; empruntés à de vieilles légendes vaguement persistantes, ils sont présentés comme objet de foi. On peut dire que, dans son ensemble, l'œuvre est comparable à une de ces ballades allemandes auxquelles le libre génie d'un Uhland ou d'un Gœthe peut bien donner une forme très artistique, mais qui ont un fondement solide dans les traditions du folklore. Le sujet fut emprunté par Kind, l'avocat-poète de Dresde, au *livre des fantômes* (*Gespensterbuch*) d'Apel et Laum, paru en 1810, et sans doute l'invention avait sa part dans le récit mis à contribution : l'élément populaire et essentiel, suffisant pour soutenir le drame, était l'idée du chasseur sauvage et de ses flèches enchantées que des sortilèges rendaient tour à tour mortelles ou inoffensives. Il y avait eu déjà un *Freischütz* de Roser von Reiter (Vienne, 1816, cité par Riemann), une *Chasse sauvage* de Tribensee (Prague, 1820), un *Chasseur sauvage* de Payer (Vienne, 1806). Par une musique admirablement appropriée, Weber accentua le caractère sérieux et pathétique de ce drame merveilleux. « C'est depuis la musique romantique, dit Gehrmann, qu'on parle de peinture sonore (*Tonmalerei*) de situations et d'états d'âme musicalement exprimés. » En réalité, on aurait pu en parler dès les temps de Jannequin, de Monteverde, de G. Gabrieli, de Schütz, de Bach, de vingt autres; l'observation devient cependant exacte, si, après avoir dégagé l'œuvre de Weber, en raison de son caractère grave, de toute la série des *divertissements* antérieurs, on la complète à l'aide d'autres faits. La musique instrumentale du *Freischütz* a beaucoup d'ampleur; elle prend même la première place, jusqu'alors occupée par le chant, et, au lieu d'être une sorte de dessin où le contour des choses est marqué au trait, elle en reproduit la couleur en même temps que la signification intime. L'ouverture — qui avec celles de *Fidelio*, antérieures d'une quinzaine d'années, a

servi de modèle aux compositeurs modernes — est tout autre chose qu'un prélude ou un brillant hors-d'œuvre à la façon de Mozart. Elle est construite sur le plan de la Sonate; mais, malgré ce cadre traditionnel, elle est profondément unie au drame. Dès l'admirable adagio du début, la mélodie chantée par le cor détermine le lieu de l'action principale en exprimant la poésie et le mystère redoutable de la forêt; et tous ses éléments — ce qui constitue un grand progrès pour le drame lyrique — sont empruntés à la partition. Cette partition est divisée, selon l'usage, en numéros. Il y en a seize. Le fâcheux système du morceau détaché, air, duo, trio ou chœur, ne règne pas partout et la tendance à la « scène musicale » est visible : ainsi, le numéro 1 se compose d'un chœur, d'une marche et d'un air; le numéro 2, d'un trio et d'un chœur de chasseurs; le numéro 3, d'une valse, d'un récitatif et d'un chœur; le numéro 13, d'une romance et de l'air d'Annette. Le style prend une belle ampleur dans les deux trios, dans le duo des deux femmes, dans le grand air d'Agathe, dans les trois airs et le final du dernier acte. Le « romantisme » apparaît dans la couleur que Weber, à l'aide des rythmes, des idées mélodiques, et du mélange orchestral des timbres, a su donner à son poème, soit pour l'envelopper de sentiment et de rêverie, soit pour en traduire les étrangetés : on le trouve particulièrement dans l'humour satanique de la chanson à boire de Samiel, dans le dialogue hardi, moitié chant, moitié parole, de Samiel et de Kaspar, et, avec une progression qui tend à la dernière limite, dans la diablerie pittoresque de la fameuse scène dans la Gorge-aux-loups. Au point de vue de la puissance purement dramatique, cette scène pourrait être rapprochée de plusieurs chefs-d'œuvre antérieurs, comme la scène où le « convié de pierre » vient punir Don Juan; mais elle a un cadre pittoresque, une violence dans la couleur et un éclat qui en font une page unique. A la fin de son *Harold en Italie* (orgie de brigands), Berlioz a été d'un romantisme plus violent encore, mais peut-être inférieur comme qualité esthétique; car en tout ce qu'écrit Weber, il y a une mesure et une vérité *classiques,* avec une élégance et une distinction achevées. Weber est le van Dyck de la musique.

Le sous-titre « opéra romantique » convient bien au *Freischütz*, mais caractérise de façon vague et insuffisante aussi bien le livret que la musique. Le romantisme du livret ne ressemble pas à celui d'un Calderon, d'un Shakespeare, d'un Hugo, d'un Byron ou d'un Schiller. Il fait, il est vrai, du diable (Samiel) le conducteur de l'action; il présente un personnage (Kaspar) qui, engagé à se donner au diable, cherche et trouve un remplaçant (Max); il évoque les légendes dont l'imagination allemande a peuplé le mystère de la forêt; et il n'a pas eu, dans la suite, de forme plus authentique et plus saisissante que cette scène de la fonte des balles ensorcelées dans une gorge sauvage, à minuit, au milieu d'apparitions fantastiques. Mais un tel romantisme a ceci de particulier, dont les représentations à l'Opéra ne donnent aucune idée : il est simple, familier, populaire, exempt de lyrisme agressif, toujours près de la vie réelle, à égale distance d'une vaine diablerie de ballet et d'une sombre tragédie. Max se jette dans une aventure dangereuse, autant pour conquérir une fonction héréditaire de garde-forestier que par amour pour sa fiancée. Le caractère d'Agathe, malgré le *Gemüth* dont il est pénétré, n'a aucune affectation de mysticisme; la gaîté d'Annette est d'un réalisme charmant; et, dans la scène finale, l'intervention du bon ermite, en inclinant vers l'indulgence la sévérité d'Ottokar, donne presque à la pièce l'allure d'une comédie bourgeoise et anecdotique, de modestes proportions. Un tel « romantisme » est d'ailleurs profondément expressif, car il garde le contact avec l'esprit du peuple, au lieu de traduire l'exaltation factice et passagère d'une pensée individuelle. Le romantisme musical de Weber est, lui aussi, très différent de celui d'un Berlioz, et des compositeurs qu'on a dotés de la même étiquette. Il ignore ce lyrisme éperdu, cette sorte de dévergondage d'éloquence, ou cette recherche du bizarre qui, parfois, semblent être considérés comme inséparables du genre. Weber écrivant le *Freischütz* a une mentalité d'artiste analogue à celle de Bizet écrivant *Carmen*. Il est attentif aux situations, aux caractères, aux idées dont il doit donner des images sonores; et en cela, il montre une sagesse encore « classique ». S'il arrive au « roman-

tisme », ce n'est pas par la liberté de l'écriture, mais au contraire par le respect du sujet traité, par la vérité de l'expression, par la profondeur du sentiment, — et par une couleur instrumentale qu'il obtient sans tomber jamais dans l'étrangeté ou sans empâter son orchestre.

Une œuvre à la fois si originale, si sage et d'une couleur si belle, d'un goût si mesuré et si fin, devait être, hors de l'Allemagne, cruellement dénaturée. Pour comprendre, certaines gens ont besoin d'exagérer; et quand le désir du lucre s'ajoute à la sottise, le vandalisme ne connaît plus de bornes. En 1824, au lendemain du très gros succès obtenu à Londres par une traduction du chef-d'œuvre de Weber, un « condottiere de l'art musical » (le mot est de Berlioz) fit jouer à Paris, sur la scène de l'Odéon, un *Freischütz* ainsi arrangé : la pièce s'appelait *Robin des bois;* et comme ce titre est emprunté au *Robin Hood* des Anglais, le lieu de la scène fut transporté en Angleterre, au temps de Charles Ier, dans le Yorkshire; la « Gorge-aux-loups » était devenue un carrefour de forêt, aux ruines de Saint-Dunstan. Les rôles de l'ermite et d'Ottokar furent supprimés comme inutiles; les autres personnages s'appelaient *Reynold*, *Richard*, *Tony*, *Dick*, *Anne*, *Nancy*, *Robin des bois!* La partition ne fut pas plus respectée : les plus belles pages furent « corrigées », quelquefois coupées, et l'ordre même des morceaux modifié. Répondant aux réclamations de Weber (1825), Castil-Blaze eut l'aplomb de prétendre (et il l'a répété plus tard dans son livre sur l'*Académie impériale de musique,* t. II), que l'insuccès de la première représentation avait eu pour cause non *le trop grand respect des arrangeurs pour l'œuvre originale,* mais simplement des maladresses de mise en scène. (La même année, la maison Schlesinger, succursale à Paris de la maison d'édition de Berlin, fit paraître, avec l'autorisation de Weber, une réduction exacte, pour piano et chant, du *Freischütz*, sous le titre *le Chasseur Noir*, dans la 3e livraison de la *Collection des chefs-d'œuvre dramatiques modernes des écoles italienne*, *française et allemande*.) Ce ne fut pas le seul méfait de Castil-Blaze, qui eut l'audace de vouloir « adapter » les *Noces de Figaro* de Mozart (Nîmes, 1821), le *Barbier de Séville*, *Don Giovanni* (1821),

*Otello*, *l'Italienne à Alger*, *Oberon* (devenu *Huon de Bordeaux* dans une version gravée en 1843), *Fidelio* (version nouvelle parue en 1847), etc... Le 14 janvier 1826, il fit jouer à l'Odéon une adaptation d'*Euryanthe* à *La forêt de Sénart*, ainsi présentée : « Opéra-comique en trois actes, d'après Collé (*La Partie de chasse de Henri IV*), paroles ajustées sur la musique de Mozart, Beethoven, *Weber*, Rossini, Meyerbeer, etc... ». — Le 3 octobre 1841, Berlioz écrivait à son ami Ferrand (*Lettres intimes*) : « J'ai fait, cette année, entre autres choses, des récitatifs pour le *Freischütz* de Weber que je suis parvenu à monter à l'Opéra sans la moindre mutilation, ni correction, ni *castilblazade* d'aucune espèce, ni dans la pièce, ni dans la musique. C'est un merveilleux chef-d'œuvre. » Ce nouvel arrangement fut moins grave, mais tout aussi inexcusable. Dans une étude que publia la *Gazette musicale* des 23 et 30 mai 1841, R. Wagner fit très justement observer que la transformation en grand opéra enlevait à l'œuvre cette fraîcheur de réalisme et, parfois, la gaîté spirituelle qui est un de ses caractères principaux : « Il est évident, disait-il, que Weber attache de l'importance au dialogue et au parlé : les morceaux de chant ont peu d'étendue; ils seront écrasés par ces énormes récitatifs qui en affaibliront le sens et l'effet ».

Malgré sa haute valeur, le *Freischütz* ne réunit pas d'unanimes suffrages, et connut l'opposition de la critique. Une minorité hostile et très vive ne voyait guère en lui qu'une comédie avec chants (*Singspiel*) et allait jusqu'à mettre en doute l'aptitude du compositeur à donner un grand opéra. Aiguillonné par cette injuste opinion, et ne voulant pas être considéré comme un compositeur « à moitié dilettante », Weber eut le dessein très réfléchi de s'élever au-dessus de ses précédents ouvrages et écrivit *Euryanthe*, qui est le premier et le seul de ses opéras de « grand style ».

Le livret fut écrit par une femme douée de plus d'imagination exaltée que de sens critique, Helmina de Chezy, qui avait traduit pour le recueil de Fr. Schlegel (*Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters*, Leipzig, 1804), les « romantiques » légendes d'amour du moyen âge, alors

à la mode. Elle choisit l' « Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe de Savoie, sa mie » (XIIIe siècle). Boccace en avait tiré une nouvelle, et Shakespeare *Cymbeline*. Le livret fut remanié longuement (onze fois, disent les biographes) par Helmina, et Weber lui-même intervint pour y mettre la main ; il n'en resta pas moins médiocre, entaché d'invraisemblances et de contradictions, unanimement condamné par les critiques. Weber écrivit sa partition durant quelques semaines des étés de 1822 et 1823 ; l'ensemble lui demanda soixante jours de travail, dont quarante pour l'orchestration. En 1825, il ajouta un « pas de cinq » (pour l'exécution sur la scène de Berlin).

Au moment où parut l'ouvrage, — sept ans après le *Barbier de Séville*, — le public musical était partagé en deux groupes inégaux mais aussi mal préparés l'un que l'autre à comprendre et à goûter une innovation : le premier comprenait les « classiques », admirateurs des opéras de Gluck et de Mozart ; le second, plus nombreux, était formé des partisans ensorcelés de la musique italienne, qui suivaient les enchantements de Rossini comme les bacchants et les Silènes antiques formaient cortège au jeune Dionysos. Pas plus d'un côté que de l'autre, Weber ne pouvait trouver un point d'appui. Quelle fut l'originalité d'*Euryanthe*? Par quels caractères l'œuvre mérite-t-elle d'être considérée comme une tête de ligne à laquelle se rattache l'évolution représentée par le théâtre wagnérien? Max, le fils et le biographe du compositeur, nous apprend que si le *Freischütz* fut un fruit de l'instinct, *Euryanthe* fut le résultat d'une réflexion et d'une culture générale très avisée ; et que, si son père *vécut* facilement la première œuvre, la seconde fut une conquête du *travail*.

Il faut remarquer d'abord que Weber ne compte pas arriver au but par la musique seule et ses moyens propres. Il veut que les autres arts collaborent avec elle ; on reconnaîtra une idée toute wagnérienne dans ce passage de la lettre qu'il écrivait, le 20 décembre 1824, à l'Académie musicale de Breslau : « *Euryanthe* est un essai dramatique comptant, pour produire son effet, sur l'union et l'association fraternelle des arts voisins (*Schwesterkünste*), inefficace si on le privait de leur assistance ». En cela, il ne

pensait pas seulement aux ressources ordinaires de la décoration. Comme nous l'apprend son fils (*Ein Lebensbild*, II, p. 513), il voulait faire apparaître, pendant le largo de l'ouverture, un tableau vivant où on aurait vu Euryanthe, Emma et Eglantine dans des attitudes indiquant la pensée générale du drame. Pour la première représentation à Vienne, pour celles de Berlin et de Dessau, on employa des moyens extra-musicaux de ce genre, conformément au désir de l'auteur. Quant à la partition, beaucoup plus étendue que celle du *Freischütz*, elle ne rompt pas entièrement avec le système traditionnel, puisque sur les 25 « numéros » qu'elle contient, il y en a 10 (les numéros 2, 5, 7, 11, 12, 13, 19, 20, 22, 24) dont chacun est un tout fermé; elle est en même temps remarquable par plus d'une particularité nouvelle. L'ouverture, comme dans quelques ouvrages antérieurs de Weber, est une construction faite avec des motifs tirés de l'opéra lui-même, ou en harmonie avec les caractères, les situations, l'esprit général du drame, et non un hors-d'œuvre plus ou moins brillant en marge de l'action. Les récitatifs (comme dans la scène entre Adolar, Lysiart et le Roi) sont traités de façon nouvelle; ce ne sont plus des formules secondaires ayant pour fonction de relier les grands airs à effet, mais des traits d'éloquence dramatique, des modèles de cette déclamation lyrique érigée plus tard en système par l'auteur de la *Tétralogie*. Ils ont une importance égale à celle des « airs »; l'orchestre qui les accompagne cesse d'être, comme autrefois, une simple harmonie de soutien : il s'applique à traduire les sentiments et la pensée des personnages. Les « morceaux » de chant ont, eux aussi (ceux d'Eglantine et de Lysiart principalement) une haute expression psychologique et dramatique. Les chœurs, autrement conçus que dans le *Freischütz*, remplissent à peu près le même rôle que dans la tragédie antique : tantôt rôle de témoin, tantôt rôle d'acteur. L'instrumentation, à laquelle l'emploi des instruments à vent donne une couleur rare, est déterminée, comme tout le reste, par le souci de la vérité. Çà et là, pour le repos de l'auditeur, apparaissent quelques tableautins de genre : la romance d'Adolar (*Unter blüh'nden Mandelbäume*), la cavatine d'Euryanthe,

le premier finale, le chœur des chasseurs, le chant de Bertha, la charmante « cloche dans la vallée ». Un fait précis justifie l'importance historique et artistique attribuée à *Euryanthe.* Justifiant le mot de Ph. Spitta, d'après lequel on pourrait prendre les œuvres de Weber comme point de vue pour faire l'histoire de la musique au XIX[e] siècle, Wilh. Jahns s'est efforcé de trouver des traces de *Leitmotiv* dans tous les opéras du grand musicien. Et sans doute, dans la période où nous sommes, plusieurs esprits avisés songèrent à utiliser un même motif mélodique, soumis à des retours opportuns, pour introduire un peu d'unité dans le drame lyrique. On trouverait trace de ce procédé dans des ouvrages anciens, notamment ceux de Mozart; dans une lettre à Kayser, Gœthe émettait l'idée d'employer au cours d'un opéra un thème fondamental qui serait librement traité et dont on changerait le *tempo*, la tonalité, etc... selon les situations. Mais c'est dans *Euryanthe* que le *Leitmotiv* apparaît pour la première fois, assez nettement. Le thème de l'anneau d'Emma joue un rôle semblable au thème de la question dans *Lohengrin.* Enfin, comme pour accentuer le rapprochement des deux pièces, il y a des ressemblances curieuses entre les personnages : Adolar et le chevalier au cygne, la duchesse de Savoie et la duchesse de Brabant, les deux rois, Eglantine-Lysiart et Ortrude-Telramund. L'ensemble de ces analogies fait comprendre le témoignage de Liszt (*Gesam. Schr.*, III, 19) : « En composant *Euryanthe*, Weber a mis le pied sur un pays nouveau; il a eu le pressentiment des futurs *Tannhäuser* et *Lohengrin* »; et celui de R. Wagner : « Nous voyons dans *Euryanthe* l'aboutissement d'un bel et artistique effort dans le sens de la vérité; le compositeur renonce à la mélodie absolue et, (par exemple dans la scène initiale du premier acte), arrive au langage dramatique le plus noble, le plus expressif et le plus fidèle; il ne cherche point le principe de sa fonction dans la musique, mais *dans le poème*; il n'emploie la musique, en la subordonnant, que comme un complément sans lequel le poème n'arriverait pas à la pleine et convaincante éloquence de la vérité ». M. Hugo Riemann (*Gesch. d. Mus. seit Beethoven*, p. 190) va jusqu'à dire qu'*Euryanthe* est

moins éloignée que *Rienzi* des opéras écrits par R. Wagner dans la période moyenne de sa carrière.

*Euryanthe* fut peu goûtée à Vienne lors de la première représentation (1823), et à Paris (1831), malgré le talent d'interprètes tels que Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau, et quoique cet opéra romantique tombât alors en pleine crise de romantisme; à Londres, l'accueil du public fut tout aussi froid. En 1857, après modification du médiocre livret par de Leuwen et Saint-Georges, l'œuvre fut reprise et beaucoup mieux appréciée sur la scène du Théâtre-Lyrique. Fétis n'y voyait qu' « une belle ouverture », et, sans préciser davantage, « un joli duo, deux chœurs d'un bel effet et un finale, pouvant être cités comme des produits de la verve originale de Weber ». On a reproché à Weber de n'être pas très heureux dans l'expression de la gaîté; « lorsqu'il essaie d'être léger, dit le même Fétis, il ne l'est pas de bonne grâce ». Certes, Weber n'a pas la « légèreté » sautillante et banale de l'opéra-bouffe; il a beaucoup mieux que cela. Sauf, si l'on veut, une très légère nuance d'infériorité, *Euryanthe* mérite d'être placée au même rang qu'*Oberon* et le *Freischütz*. Les modernes ont mis plus d'empâtement dans l'orchestre; ils n'y ont pas mis de couleurs plus fines.

C'est pour Londres et pour répondre à une demande officielle des Anglais, que Weber écrivit *Oberon or the Elf King's Oath*, représenté pour la première fois à Covent-Garden, sous la direction de l'auteur, le 12 avril 1826. A ce moment, le grand compositeur était épuisé par la phtisie, et condamné. Le besoin d'assurer la vie des siens put seul le déterminer à entreprendre un très pénible voyage; on cherchait à l'en dissuader : — « Que je parte ou que je ne parte pas, répondit-il, je n'en suis pas moins, dans l'année, un homme mort »! Le sujet d'*Oberon* était tiré d'un poème français du moyen âge, *Huon de Bordeaux*, et, plus directement, d'un poème de Wieland traduit en anglais, puis arrangé par J.-R. Planché. L'œuvre, comprenant seize tableaux, fut jouée avec un grand luxe de mise en scène, et obtint le plus vif succès. On bissa l'ouverture, l'air de ténor du premier acte, l'ariette de Fatime et le quatuor du second. On fut sensible à l'exotisme, à la couleur orientale et pitto-

resque qu'on trouve dans la ronde des gardes du harem (tirée d'un motif noté dans le *Voyage en Arabie* de Niebuhr), dans la danse turque du dernier *finale*. Weber reçut, à la fin, les ovations enthousiastes qui avaient salué son entrée dans l'orchestre. S'il avait vécu, tout semble indiquer qu'il aurait renouvelé en Angleterre les triomphes de Hændel.

Parmi ses onze opéras, il faut citer particulièrement *Precioza* (Berlin, 1821), opéra romantique d'après une nouvelle de Cervantès, et de couleur locale remarquable. « L'ouverture commence par une phrase (qui réapparaît au chœur n° 2) dont l'objet est de caractériser la nationalité espagnole »; c'est Weber lui-même qui nous en avertit. Au n° 9, il y a aussi des mélodies de même signification (*echt spanische Melodien*). L'orchestre, le chant et la danse alternent avec la déclamation. Le n° 5 de la partition, tout en *échos*, est particulièrement intéressant.

## Bibliographie.

GUGLER : *Don Giovanni*, partition d'orchestre, 2e édition, Leipzig, chez Leuckart, 1875. (Cette édition est la seule conforme au manuscrit autographe du chef-d'œuvre donné par Mme Pauline Viardot à la Bibl. du Conservatoire de Paris. Gugler a renié sa 1re édition comme entachée d'inexactitude.) — CH. GOUNOD : *le Don Juan de Mozart* (1890). — C. SAINT-SAENS : *Ch. Gounod et le Don Juan de Mozart* (1891). — MAURICE KUFFERATH : *Fidelio*, 1 vol., 283 p. (Paris, Fischbacher, 1913). — H. BERLIOZ : *A travers chants* (chap. sur *Fidelio*). — JEAN CHANTAVOINE : *le Vandalisme musical; Beethoven mis au point par Castil-Blaze* (*Revue musicale*, 1901, p. 463 et suiv.). — MAX MARIA VON WEBER (fils du compositeur) : *Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild* (1864; chap. XXI, XXIII, XXIV et XXVI). — FR. KIND : *Freischützbuch* (1843). — Sur les origines françaises du livret d'*Euryanthe*, v. le *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, publié par FRANCISQUE MICHEL en 1434 (B. N. Inv. Réserve Ye 4 062) et l'Introduction historique du volume. Sur l'accueil fait en France à la première représentation du chef-d'œuvre de Weber (le livret n'ayant plus de commun avec le roman traduit par Helmina de Chezy que les noms d'Euryanthe et de Lysiart, celui de Gérard ayant été changé en Adolar), v. le feuilleton des *Débats* du 16 juin 1831. L'auteur trouve à la musique de Weber un caractère moyenâgeux.

# CHAPITRE LV

## ROSSINI ET SON TEMPS

Rossini. — Ses origines musicales. — Vue d'ensemble sur sa vie et son œuvre. — Ses premiers ouvrages. — Le *Barbier de Séville* : échec de la première représentation. Témoignages d'un interprète et de l'auteur. — Rossini à Paris. — Le théâtre italien ; les fonctions officielles. — Opinion de la presse française sur le *Barbier*. — Un jugement de R. Wagner. — Conclusion.

Nous nous sommes imposé comme règle de ne pas parler ici des compositeurs qui ont prolongé leur carrière bien longtemps après la mort de Beethoven. Nous devons faire une exception pour Rossini, bien qu'il soit mort en 1868. Une des étrangetés de la vie du célèbre Italien est qu'il cessa d'écrire des opéras à l'âge de trente-sept ans, et abdiqua, pour ainsi dire, après *Guillaume Tell* (1829). Il nous appartient donc. Peu de figures sont aussi originales que la sienne dans l'histoire de l'art italien et international. La partie de sa vie qui nous intéresse pourrait être partagée en deux périodes : l'une spécialement italienne allant de 1811 (environ) à 1823, l'autre commençant à l'arrivée du maëstro à Paris. On parle habituellement des triomphes sans précédent que connut le célèbre compositeur. L'affirmation n'est pas inexacte pour une certaine période. Nous verrons cependant qu'elle n'exclut pas certaines réserves. Un journalisme implacable fut d'abord assez dur pour l'auteur de *Sémiramis* et du *Barbier*. Au rebours de la légende, c'est d'abord Marsyas qui faillit écorcher Apollon. Peut-être le découragea-t-il.

Pour caractériser les contemporains de Rossini, nous leur cèderons la parole le plus souvent possible.

Fils d'un petit fonctionnaire municipal, joueur de cor de chasse, et d'une chanteuse, celui qui devait être appelé « le cygne de Pesaro », et aussi « Monsieur Crescendo », avait reçu une médiocre éducation musicale. Élève, à Bologne, d'Angelo Tesei pour le chant, et (1807) de l'abbé Mattei (formé lui-même par le P. Martini) pour la composition, il s'était jugé suffisamment instruit lorsqu'il posséda le contrepoint simple (1810) et entra de très bonne heure dans la vie de théâtre. A douze ans, il jouait un rôle d'enfant dans la *Camilla* de Paër ; à quatorze, il était *maestro al cembalo* d'une petite troupe ambulante et dirigeait une association d'amateurs (*Academia degli Concordi*) ; à dix-huit ans, il donnait son premier ouvrage, la *Cambiale di matrimonio* (1810) ; à vingt ans, il avait déjà écrit cinq opéras ! Jusqu'en 1820, il habita Naples, où il fut, comme homme et compositeur, sous l'influence tyrannique de l'espagnole Isabelle Colbrand (devenue sa femme en 1822). En 1815, il avait passé un contrat (rendu caduc, dans la suite, par les circonstances) avec Barbaja, ancien directeur de cirque, à la fois impresario du San Carlo de Naples, de la Scala de Milan et du Kärtner de Vienne, pour la fourniture annuelle d'un opéra nouveau. En 1820, il se rendit à Vienne où son triomphe devint une sorte d'apothéose ; en 1823, il alla à Venise, et, après un très fructueux séjour de cinq mois à Londres, vint s'établir à Paris, où il prit la direction (1824) du Théâtre italien. Il revint ensuite en Italie, et ne se fixa définitivement à Paris qu'en 1853.

Rossini succéda, comme souverain de l'art italien, à Cimarosa († 1801) et à Paisiello († 1816), dont l'astre avait décliné avec la fin du XVIII[e] siècle. Dans son pays, un seul génie, très supérieur au sien, aurait pu faire échec à ses triomphes ; celui de Mozart, qui fut connu en Italie dès 1803, mais très discuté après les représentations de l'*Enlèvement au sérail* (1807), des *Noces* (1815), de la *Flûte enchantée* (1816), et dont le *Don Juan*, joué à la Scala de Milan en 1614 eut d'abord un faible succès. Sans effort (malgré l'opposition rencontrée au début), avec une sorte de nonchalance sceptique pour l'art lui-même, Rossini devint l'idole d'un peuple et connut la gloire à un âge où, d'habitude, les grands artistes doivent s'armer de patience et attendre.

La liste chronologique de ses opéras est généralement donnée d'après celle que Stendhal a établie avec une exactitude approximative. « La musique, écrit l'auteur de la *Vie de Rossini*, ne laisse aucun monument en Italie ; je me suis vu souvent dans la nécessité d'écrire

vingt lettres pour savoir avec précision l'époque de la composition d'un ouvrage, et souvent l'on m'a donné trois ou quatre dates également probables. » Nous nous bornerons donc à dire que dans l'espace de treize ans, de 1810 à 1823, Rossini donna 34 ouvrages de théâtre qui peuvent être ainsi groupés : 1° à Bologne, l'*Equivoco stravagante ;* 2° à Venise, des *farces* ou opéras-bouffes en un acte, *La Cambiale di matrimonio,* l'*Inganno felice,* le premier ouvrage de Rossini resté au théâtre, où l'on signale un terzetto célèbre ; *La Scala di seta* (l'échelle de soie), resté assez longtemps à la scène ; l'*Occasione fa il ladro* ; *Il Figlio per azzardo.* Le premier « opéra sérieux » de Rossini fut *Tancredi* (1813). *Sigismondo* (même genre), *Semiramide,* opéra « dans le style allemand » (!), l'*Italiana in Algeri, Eduardo e Cristina* furent écrits également pour les théâtres de Venise ; 3° à Naples, *Elisabetta,* la *Gazzetta, Otello, Armida, Mosé in Egitto, Ricciardo, Ermione, La donna del Lago, Maometto secondo, Zelmira* ; 4° à Milan, la *Pietra del Paragone, Aureliano in Palmira, Il Turco in Italia,* la *Gazza ladra* (1817), *Bianca e Faliero* ; 5° à Rome, *Torvaldo e Dorlisca,* opéra-bouffe en 2 actes (1816) ; *Il Barbiere di Siviglia,* joué au théâtre d'Argentina, pendant le carnaval de 1816 ; la *Cenerentola* (Cendrillon), *Adelaïde di Borgogna* (carnaval de 1818), et *Matilda di Ciabrano* (carnaval de 1821).

Le chef-d'œuvre de cette période est *Le Barbier.* Le sujet était fort à la mode depuis la comédie de Beaumarchais (1775), traduite et *arrangée* en plusieurs langues. Parmi ceux qui en avaient déjà tiré un opéra, il y avait un compositeur célèbre, applaudi, aimé entre tous : *Paisiello;* et c'était une singulière audace, de la part d'un tout jeune homme, de vouloir refaire l'œuvre d'un artiste consacré par l'admiration universelle (sans parler des étrangers qui avaient traité le même sujet : Benda à Hambourg en 1782, Elsperger en 1783, Schultz en 1786, Nicolo Isouard en 1797). L'imberbe Rossini avait déjà donné à une cantate, *Didone Abbandonata* (1811), le titre d'un opéra de Paisiello (Naples, 1795), qui, lui aussi, avait écrit un *Inganno felice* (Naples, 1793). Avait-il l'ambition insolente d'effacer la gloire du vieux maître? En 1816, Rossini avait vingt-quatre ans, Paisiello en avait soixante-quinze et allait bientôt mourir (5 juin), après avoir écrit durant sa vie plus de cent opéras. Pour désarmer une opposition qui paraissait menaçante, Rossini, entre autres précautions, fit précéder le livret de son opéra-bouffe d'un *Avertissement au public* dont voici la traduction (d'après A. Pougin) :

La comédie de M. Beaumarchais, intitulée *Le Barbier de Séville* ou *La Précaution inutile*, se présente à Rome sous forme de drame comique, avec le titre d'*Almaviva* ou *La Précaution inutile*, dans le but de convaincre pleinement le public des sentiments de respect et de vénération qui animent l'auteur de la musique du présent drame envers le si célèbre Paisiello, qui a déjà traité ce sujet sous son titre primitif.

Appelé à entreprendre cette même tâche difficile, le maestro Gioachino Rossini, afin de ne point encourir le reproche d'une rivalité téméraire avec l'immortel auteur qui l'a précédé, a expressément exigé que le *Barbier de Séville* fût entièrement versifié à nouveau et qu'on y ajoutât, pour les morceaux de musique, plusieurs situations nouvelles réclamées d'ailleurs par le goût théâtral moderne, qui a tant changé depuis l'époque où le renommé Paisiello écrivit la musique.

Quelques autres différences entre la contexture du présent drame et celle de la comédie française ci-dessus citée, se sont produites par la nécessité d'introduire dans le sujet les chœurs, soit pour se conformer aux usages modernes, soit parce qu'ils sont indispensables dans un théâtre dont les proportions sont si vastes. Le public courtois est informé de ce fait, pour qu'il excuse aussi l'auteur du présent drame, qui, sans le concours de circonstances aussi impérieuses, n'aurait osé introduire le plus léger changement dans l'ouvrage français consacré par les applaudissements de toute l'Europe.

Cet « avertissement » fut lui-même la *précaution inutile.* Rossini passa pour un vaniteux et un ignorant. La première représentation du *Barbier* n'eut aucun succès. Quelques menus incidents la rendirent presque ridicule. L'ouverture fut jouée au milieu d'une grande confusion et à peine écoutée. Dans le public, agité de « mouvements divers », une seule personne (d'après le témoignage de Zanolini) applaudissait : c'était Rossini lui-même. Voici deux documents qui nous renseignent sur ce que fut la représentation du 5 février 1816. Le premier est une lettre de la cantatrice qui « créa » le rôle de Rosine :

« ... Rossini avait eu la faiblesse de consentir à ce que le ténor Garcia composât les ariettes, qui se chantent, après l'introduction, sous les fenêtres de Rosine, pensant que cela pourrait contribuer à donner de la couleur locale à la pièce ; car Garcia composa les ariettes d'après des motifs de chansons populaires espagnoles. Mais Garcia, en accordant sa guitare sur la scène, excita le rire des spectateurs, et ses mélodies furent fort mal reçues. J'étais prête à tout. Je montai tremblante l'escalier du balcon pour prononcer les mots : « Segui o caro, deh! Segui cosi ». Les Romains, qui m'avaient tou-

jours applaudie dans l'*Italiana in Algeri*, attendaient de moi une cavatine agréable et amoureuse. Lorsqu'ils entendirent les premiers mots, ils commencèrent à siffler et à faire du tapage. Après cela, il arriva ce qui devait arriver.

« La cavatine de Figaro, quoique chantée fort bien par Zamboni, et le très beau duo de Figaro et Almaviva ne furent pas même écoutés.

« Enfin je parus sur la scène, et non sur le balcon, protégée par une constante faveur de 39 représentations antérieures. Je n'étais pas vieille, monsieur le journaliste ; j'avais à peine vingt-trois ans ; ma voix était jugée à Rome comme la plus belle qu'on eût entendue. Par conséquent le public fit silence et m'écouta.

« Trois salves d'applaudissements prolongés saluèrent ma cavatine. Rossini, qui était au piano, se leva et remercia ; puis, se tournant vers moi, il me dit en plaisantant : « *Ah, Natura! Rendez-lui grâce.* » Je lui répondis en souriant ; « *Sans elle, vous ne vous seriez pas levé de votre chaise* ».

Le brillant succès de cette cavatine fit croire à un retour de bonne fortune pour l'opéra ; mais cet heureux moment ne dura pas. Pendant que je chantais le beau duo avec Zamboni, l'hostilité, devenue plus enragée, employa tous ses mauvais procédés. On sifflait partout. Le *finale*, qui est une composition dont s'honoreraient les plus grands compositeurs, se passa parmi les cris, les huées et les trépignements les plus bruyants. Lorsqu'on arriva au bel unisson : *Quest'aventura*, une voix enrouée cria de la galerie : « Voici les funérailles du D. C. » Ce fut le bouquet. On lança les injures les plus vulgaires envers le compositeur, qui pourtant restait toujours calme au piano, et il semblait dire : « Veuille pardonner, ô Apollon, à ces hommes, car ils ne savent pas ce qu'ils font !... »

« Le second acte obtint le même accueil... Rossini quitta le théâtre avec la même tranquillité que s'il n'eût pas eu plus d'intérêt à la soirée que l'un des spectateurs.

« Affligée par ce qui était arrivé, je me rendis chez lui pour le consoler; mais il n'avait pas besoin de mes consolations, car il dormait tranquillement.

« Le lendemain Rossini ôta de sa partition tout ce qui lui parut avoir été justement blâmé ; puis il se remit au lit, prétextant une indisposition, peut-être pour ne pas être obligé de paraître au piano.

« Les Romains accoururent en nombre à la seconde représentation ; ils écoutèrent toute la pièce avec silence et attention, et l'applaudirent...

« A la troisième représentation le succès grandit encore...

« Quant à moi, j'ai joué le rôle de Rosine à Rome, à Gênes, à Bologne, à Florence avec le plus grand succès...

(Extrait de la brochure : *Cenni di una donna giá cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ció che ne scrisse nell'estate del l'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzeta di Milano dello stesso anno. — Bologne, 1823.* La *donna* auteur de cette lettre, est M^me^ Giorgi-Righetti, pour qui Rossini écrivit le rôle de Rosine dans le *Barbiere*.)

Le second document a plus de valeur encore; il est du compositeur lui-même :

« Très cher Scitivaux,

« Puisque ma langue natale vous est familière, laissez-moi dans celle-ci vous faire l'historique par vous désiré de mon *Barbier de Séville*.

« Je fus appelé à Rome en 1815, pour composer, au théâtre Valle, l'opéra de *Torvaldo et Dorliska*, qui eut un bon succès; mes interprètes furent Galli, Donzelli et Remorini, les plus belles voix que j'aie jamais entendues : le duc Cesarini, propriétaire du théâtre Argentina et directeur dans la même saison de carnaval, faisant de tristes affaires dans son entreprise, me proposa de lui faire (à la hâte) un opéra, pour la fin de ladite saison; j'acceptai, et je m'associai à Sterbini, secrétaire de trésorerie et poète, pour chercher un sujet de poème que je devais mettre en musique; le choix tomba sur *Le Barbier*; je me mis à l'œuvre, et en treize jours le travail fut accompli. J'avais pour interprètes Garcia, Zamboni, et la Giorgi-Righetti, tous trois vaillants. J'écrivis une lettre à Paisiello, lui déclarant n'avoir pas voulu entrer en concurrence avec lui, sentant mon infériorité, mais seulement traiter un sujet qui me souriait, en évitant autant que possible les mêmes situations de son libretto : cette démarche faite, je me crus à l'abri de la critique de ses amis et de ses légitimes admirateurs. Je me trompais! A l'apparition de mon opéra, ceux-ci se précipitèrent comme des bêtes fauves contre l'imberbe maestrino, et la première représentation fut des plus orageuses. Moi, pourtant, je ne me troublai pas, et, pendant que le public sifflait, j'applaudissais mes exécutants. Cet orage passé, à la seconde représentation, mon *Barbier*, qui avait un excellent rasoir (Beaumarchais), rasa si bien la barbe des Romains que je fus porté en triomphe.

« Vous voici exaucé, mon bon ami; soyez heureux et croyez-moi toujours votre affectionné,

Paris, 22 avril 1860.

G. Rossini. »

Les représentations ultérieures du *Barbier*, dans d'autres villes de l'Italie, furent une revanche, parfois honorable, souvent éclatante. Nous donnerons quelques extraits des journaux italiens de l'époque pour montrer l'état de l'opinion; nous verrons ensuite comment l'œuvre fut appréciée à Paris.

Extraits des articles des correspondants de l'*Allgemeine Musikal. Zeitung* de Leipzig :

*Bologne*, automne 1816 :

Les journaux et d'autres témoignages assurent, d'un commun

accord, que, dans cet ouvrage, le compositeur s'est copié trop souvent lui-même.

*Florence*, automne 1816 :

Le *Barbiere*, dès qu'il fut représenté à Rome, fit peu de plaisir; partout, à Florence aussi, l'accueil fut défavorable. Ce journal florentin, qui, comme nos lecteurs se le rappellent, il y a peu de temps, comparait Rossini à Mozart, maintenant attaque l'auteur du *Barbiere* sans aucune délicatesse. Il dit que Rossini, dans cet opéra, s'est copié soi-même ainsi que d'autres maîtres, comme, par exemple, Paër, Generali, etc.

*Turin*, printemps 1817 :

Il semble que le *Barbiere* a plu.

*Milan*, été 1817 (Théâtre *Re*) :

Le *Barbiere* n'a pas eu plus de succès ici qu'ailleurs. On remarque, par-ci, par-là, les mêmes charmantes mélodies des autres partitions de Rossini. Le premier acte a eu un passable succès; mais, au commencement du second acte, plusieurs spectateurs ont quitté le théâtre, et moi aussi avec eux, car nous nous étions ennuyés.

*Venise*, 20 septembre 1817 (Théâtre *S. Mose*) :

Samedi soir on a donné la première du *Barbiere di Siviglia*. Le théâtre était comble. Le succès très heureux de cette pièce ne doit pas surprendre personne, car une étoile propice semble sourire aujourd'hui à la musique de Rossini, dont les traits caractéristiques sont facilement reconnaissables... Quant à la musique, nous avons dit qu'elle est l'œuvre du génie de Rossini. Nous ajouterons seulement que le public remarqua que le génie du maître sembla faillir dans le deuxième acte, après qu'il s'était épanché, pour ainsi dire, dans le premier.

(L'*Osservatore Veneziano* du 23 septembre 1817.)

*Padoue*, octobre 1817 :

Le *Barbiere di Siviglia* est l'opéra qu'on joue aussi dans ce théâtre. L'ouverture a fait plaisir, et l'introduction également... L'*aria* de Don Basilio a été applaudi pour sa force expressive, mais il semble qu'il n'ait pas produit le même effet qu'à Venise. L'*aria* de Don Bartolo a eu du succès... Le *finale* a couronné dignement l'opéra. Le deuxième acte n'a pas produit le même effet que le premier.

(L'*Osservatore Veneziano* du 30 octobre 1817.)

*Milan*, automne 1820 :

L'œuvre délicieuse de Rossini est jouée maintenant sur la scène de la Scala pour la première fois; mais les spectateurs milanais, quoiqu'ils s'accordent avec les Parisiens en la trouvant chargée d'ornements singuliers, et quoiqu'ils l'applaudissent, ne sentent pas les mêmes transports.

Ceux qui ne veulent pas attribuer le motif principal de l'effet insuffi-

sant de cette pièce à la grandeur matérielle du théâtre, plus propre à la magnificence des ballets et aux somptueux décors de l'*opera seria* qu'au caractère de l'*opera buffa*, accusent quelques chanteurs, qui ne semblent pas bien appropriés à certains rôles. Moi, sans incriminer contre personne, je dirai que j'ai apprécié dans des théâtres beaucoup plus petits que la Scala le même *Barbiere*, représenté par des chanteurs beaucoup moins capables que ceux de la Scala ; la musique parut plus vive, avec plus de variété dans ses parties, enfin plus expressive et plus amusante. Mais alors le rôle de Figaro n'était pas chanté avec une espèce de trépidation, Bartolo n'avait pas la voix trop basse et Almaviva n'était pas enrhumé.

Cependant, le spectacle, dans son ensemble, *fait plaisir* au public de notre théâtre...

(*Gazzetta di Milano* du 20 septembre 1820.)

Ce fut, dit-on, le peu de succès de *Semiramide*, jouée à Venise pendant le carnaval de 1823, qui détermina Rossini à quitter l'Italie et à accepter, pour l'Angleterre, un engagement qui donna aux Parisiens l'idée de l'arrêter au passage. A Londres, les concerts et les leçons privées procurèrent au jeune compositeur une somme de deux cent mille livres sterling. Au mois d'octobre 1823, couvert d'or et de gloire, Rossini revint à Paris.

Le moment était favorable pour un homme d'énergie qui aurait voulu prendre en main la direction artistique du théâtre. Partout régnaient le désordre et le déficit. Au début de son règne, Napoléon avait maintenu les Italiens ; mais ils dépendaient de l'Opéra qui était, de toute façon, dans l'embarras ; leurs représentations, soumises tour à tour à des directions éphémères et peu sérieuses, transportées d'un théâtre à l'autre, étaient aussi mal assurées que les anciens jeux de la foire Saint-Laurent. L'Opéra, qui avait la direction générale, était victime d'intrigues incessantes qui le paralysaient. De 1814 à 1824, il compta cinq directeurs : Picard, Choron, Persini, Viotti, Habeneck. En 1821, Habeneck venait de faire un rapport, sur les recettes présumées de 1822, où on trouvait les doléances suivantes :

Le Théâtre Italien, naturalisé en France, depuis un assez grand nombre d'années, a subi tant de variations, dans un laps de temps assez limité, qu'on a dû rechercher les causes principales des mouvements qui ont fait successivement tenter cette entreprise, l'abandonner et la reprendre, avec plus ou moins de succès.

Le goût du public, l'exemple de quelques États voisins, et une volonté supérieure ont, sans contredit, amené cette innovation.

Des intérêts particuliers, des prétentions déplacées, et une gestion souvent mal combinée, ont porté plus d'une atteinte à l'établissement, onéreux d'ailleurs en lui-même, et hors d'état de se soutenir avec ses propres ressources.

... Veuillez ne pas oublier que malgré la différence qui existe, sous beaucoup de rapports, entre l'Académie Royale de Musique et le Théâtre Italien, divers éléments les rapprochent entre eux. Le maintien de leur existence a la même source : la munificence Royale. C'est d'ailleurs l'Administration de l'Opéra qui est chargée de la gestion du Théâtre Italien; et si l'on excepte les principaux artistes, et quelques autres essentiellement attachés à ce dernier théâtre, c'est le premier qui règle les intérêts de l'autre. Enfin, il est pourvu à tout par des moyens tirés de l'Académie Royale de Musique.

... L'entretien du Théâtre Italien est devenu tellement onéreux pour l'administration, déjà grevée de beaucoup d'autres charges de même nature, qu'il a paru convenable d'en alléger le fardeau, relativement au spectacle en question.

Rien de plus juste que de sentir le mérite de plusieurs artistes distingués de ce théâtre et de mettre un prix à leur talent; mais ce qu'il y a de certain, c'est que le traitement des principaux d'entre eux est énorme. Vous ne l'ignorez pas, messieurs, puisque les principaux artistes coûtent annuellement 160 200 francs et que Mme Fodor, qui semble avoir fait accuser d'ingratitude ou d'aveuglement l'administration de l'Opéra, a reçu d'elle, pendant 1821, pour ses honoraires, représentation à bénéfice et feux, la *modique* somme de 55 400 francs.

Au reste l'administration s'est appliquée à concilier les vues de l'autorité et l'intérêt de l'établissement avec les plans d'économie qui la guident sans cesse.

Si, malgré ses efforts pour atteindre son but, on voulait l'accuser d'irréflexion ou de prodigalité, il faudrait jeter un coup d'œil sur ce qui se passe à ce sujet en Italie, à Berlin, à Saint-Pétersbourg, à Vienne et à Londres. La dépense de ces sortes d'établissements y est bien plus considérable qu'à Paris.

Il faut aussi considérer que dans ces divers pays, où il existe, ainsi qu'à Paris, d'autres théâtres réservés pour le peuple, et plusieurs destinés aux personnes instruites, le Théâtre Italien, peu à portée de beaucoup de monde, est réputé, sinon exclusivement le théâtre de la bonne compagnie, du moins le spectacle des personnes aisées. Il est donc convenable, quand l'administration est astreinte à supporter d'aussi pénibles charges que celles résultant de l'entretien du Théâtre Italien, je ne dirai pas de rançonner les amateurs, mais d'imposer leurs plaisirs. On n'a pas fait difficulté d'en user ainsi, en des théâtres où le goût et la raison sont blessés. Quel scrupule pourrait donc arrêter, quand il s'agit de recourir à des moyens qui, sans nuire aux habitués, ne tendent, au fond, qu'à la conservation d'un spectacle fait pour flatter plus d'un sens?

Je crois donc avoir assez motivé l'augmentation que je propose d'apporter au prix des places du Théâtre Italien. Cette augmentation, graduellement progressive, frapperait particulièrement sur les loges, les balcons, la première galerie et l'orchestre.

Rossini, impatient de conquérir Paris, comprit certainement la situation, et voulut en tirer parti. Le 1er décembre 1823, il adressa au Ministre de la Maison du Roi un projet dont voici la partie essentielle :

Bases de l'engagement que M. Rossini pense pouvoir proposer au Gouvernement français.

1° Il se chargera de composer un grand opéra, pour l'Académie Royale de Musique, se réservant de choisir le poème et de jouir des droits d'auteur.

2° Il composerait aussi un opéra semi-seria ou buffa pour le Théâtre Royal Italien, et mettrait en scène, à ce théâtre, un opéra de lui, déjà donné ailleurs, tel que la *Sémiramis*, la *Zelmire*, ou tout autre, qu'il arrangerait pour la troupe de Paris.

3° Pour le bénéfice qui serait accordé à M. Rossini, libre de tous frais et qui aurait lieu à l'Académie Royale de Musique, il montera un opéra italien de lui, qui n'aura jamais été donné à Paris. Cet opéra restera au répertoire du Théâtre Italien. On permettra à M. Rossini de choisir dans le répertoire du Grand Opéra, le ballet qui sera donné le jour de son bénéfice.

4° M. Rossini s'engagera à remplir telles fonctions dont Sa Majesté voudrait bien l'honorer en l'attachant à son service.

En raison des engagements que M. Rossini se propose de prendre avec le Gouvernement, *il pense qu'il pourrait lui être alloué une somme de quarante mille francs*, qui serait répartie suivant le bon plaisir de Son Excellence, soit comme prix de ses ouvrages, soit comme appointements attachés aux fonctions dont il serait chargé.

Paris, le 1er décembre 1823.

*Signé* : Gioacchino Rossini.

Trois mois après cette invite, le traité suivant était signé :

Le sieur Gioacchino Rossini s'engage à résider pendant la durée d'une année près l'Académie Royale de Musique, aux clauses et conditions ci-après :

Article premier. — Il s'engage à composer un grand opéra français en trois, quatre ou cinq actes, qui devra remplir, seul, toute la durée du spectacle. Il s'engage également à composer un opéra italien, semi-seria ou buffa en deux actes.

Art. 2. — Le sieur Rossini sera libre de choisir le poème français en s'entendant, à cet égard, avec l'administration, mais il ne pourra s'occuper de le mettre en musique, qu'après que l'ouvrage aura été soumis au jury littéraire, et adopté dans une de ses séances, suivant

les formes réglementaires. A cet effet, l'administration aidera elle-même le sieur Rossini en lui présentant plusieurs poèmes qui lui paraîtront offrir le plus de chances de succès, et le sieur Rossini devra avoir arrêté son choix, parmi eux, dans le cours du premier mois de son arrivée à Paris.

Art. 3. — Le libretto italien demeure, comme de coutume, à la charge de l'administration.

Art. 4. — Outre ces deux ouvrages nouveaux, le sieur Rossini mettra en scène et arrangera, pour les chanteurs du Théâtre Louvois, un opéra de sa composition, non encore représenté à Paris, et dont le choix aura été arrêté entre l'administration et lui.

Art. 5. — Comme le sieur Rossini demande que l'opéra à bénéfice dont il sera parlé en l'art. 6 soit joué dans les quatre mois de son engagement;

Comme il importe que les deux ouvrages nouveaux, français et italien, ne soient pas représentés à la même époque, les partitions de ces deux ouvrages devront être livrées dans le cours des neuf premiers mois du présent règlement, afin que l'auteur de la musique assiste aux répétitions et à la mise en scène de ses compositions française et italienne. L'administration de l'Académie Royale de Musique exprime seulement le désir que le sieur Rossini puisse donner l'opéra français un des premiers.

Art. 6. — Pour raison des conditions stipulées ci-dessus, il sera accordé au sieur Rossini :

1° Un traitement fixe de 40 000 francs, payable par douzièmes, de mois en mois.

2° Les droits et honoraires des auteurs français pour le grand ouvrage qu'il donnera à l'Académie Royale de Musique, ainsi que la propriété de la partition de l'opéra italien nouveau qu'il composera pour le Théâtre Louvois; bien entendu que l'Académie Royale de Musique aura toujours le droit de faire représenter cet opéra sans avoir besoin d'une nouvelle autorisation.

3° Une représentation à bénéfice à l'Académie Royale de Musique, libre de tous frais, excepté le droit des indigents. Cette soirée, qui aura lieu un jour autre que celui des représentations ordinaires, sera donnée dans le cours des quatre derniers mois du présent traité, d'après la demande du sieur Rossini.

Art. 7. — Pour que ce bénéfice présente au sieur Rossini le plus grand avantage possible, il se composera :

1° D'un opéra italien qui n'aura pas encore été représenté à Paris. L'ouvrage, par la nature de ses décorations, divertissements et accessoires, sera monté de manière à pouvoir être joué à Louvois, pour y faire partie de son répertoire, et conséquemment, la dépense qu'il exigera se fera dans les proportions établies pour les pièces jouées jusqu'à présent à ce théâtre.

2° D'un ballet que le bénéficiaire choisira dans le répertoire courant de l'Académie Royale de Musique.

Art. 8. — La durée du présent traité est d'une année, qui commencera dans le mois de juillet 1824, dans le courant duquel mois le

sieur Rossini devra être rendu à Paris, et finira également dans le mois de juillet 1825, au jour correspondant à celui de l'arrivée du sieur Rossini à Paris, dans le mois de juillet de l'année précédente.

ART. 9. — Pendant le cours de l'année spécifiée à l'article ci-dessus, le sieur Rossini s'engage très expressément à résider à Paris, à ne travailler que pour l'Académie Royale de Musique et le Théâtre Royal Italien, comme aussi à ne faire exécuter en France aucun ouvrage, soit nouveau, soit déjà connu, et qu'il aurait pu avoir composé jusqu'au jour où le présent traité aura son exécution.

ART. 10. — En cas de contestations, discussions ou difficultés sur l'interprétation ou l'exécution des différents articles de ce traité, le sieur Rossini consent, ainsi que l'ont fait tous les artistes au service du Ministère de la Maison du Roi, à s'en rapporter aux décisions du ministre, sans autre intervention.

Fait double à l'Hôtel de l'Ambassade de France à Londres, le 27 février 1824.

*Signé* : GIOACCHINO ROSSINI.

*Pour copie conforme* : Le chef de la deuxième division.
LE COMTE DE TILLY.

La mention de l' « Hôtel de l'Ambassade de France », observe M. A. Soubies, achève de donner du caractère à cette pièce. Non moins intéressante est celle où, quelques mois après, le 26 novembre 1824, Rossini fut chargé, par décision royale, de diriger, à partir du 1er décembre, la musique et la scène du Théâtre Italien :

ARTICLE PREMIER. — Le sieur Rossini sera chargé de diriger la musique et la scène du Théâtre Royal Italien. Il aura, en conséquence, autorité sur tous les sujets de la scène et de l'orchestre, et pendant la durée des représentations il commandera à tous les fonctionnaires et employés de l'établissement.

ART. 2. — Le sieur Rossini prendra le titre de *directeur de la musique et de la scène du Théâtre Royal Italien* et son traitement, en cette qualité, sera fixé à *vingt mille francs par an*; il lui sera, en outre, et pendant la durée de ses fonctions, accordé un logement dans les bâtiments dépendant du département des Beaux-Arts. Cette clause devra être exécutée avant l'expiration d'une année, à compter de ce jour.

ART. 3. — L'administration du Théâtre Italien continuant d'être réunie à celle de l'Opéra Français, les dispositions administratives concernant la police, le matériel et la comptabilité continueront à s'effectuer comme il a été fait jusqu'à ce jour, et sous l'autorité administrative de l'Académie Royale de Musique.

ART. 4. — Le sieur Rossini s'engage en outre à composer les ouvrages qui lui seraient demandés, soit pour l'Opéra Italien, soit pour l'Opéra Français, à raison de *cinq mille francs* pour ceux en *un acte* et *dix mille francs* pour *ceux en plusieurs actes*; lesquelles

sommes ne lui seront payées qu'après la représentation desdits ouvrages. Il est bien entendu que le sieur Rossini jouira des droits et honoraires des auteurs français pour les ouvrages qu'il composera pour l'Académie Royale de Musique, et qu'il restera seulement propriétaire des partitions de ses ouvrages composés pour l'Opéra Italien sans que, pour les uns comme pour les autres, il ait le droit de les faire représenter sur aucun théâtre français.

Art. 5. — Les présentes dispositions recevront leur exécution à dater du 1er décembre prochain. M. Rossini s'engage à prévenir six mois d'avance de l'intention qu'il pourrait avoir de cesser ses fonctions qui seront révocables du moment que les intérêts du service du roi pourraient le réclamer, sans que cette résiliation donne à M. Rossini le droit de réclamer aucune indemnité de quelque nature qu'elle soit.

Il eût été difficile de témoigner plus d'égards et de confiance à un compositeur étranger. Un traité signé à de telles conditions évoque le souvenir du Roi-Soleil remettant entre les mains de Lulli la direction de sa musique. L'obligation d'écrire tous les ans quelques ouvrages équivalait presque, pour un musicien comme lui, à une sinécure. D'ailleurs, il arrivait à Paris avec un bagage d'œuvres antérieures, connues seulement au delà des monts, qu'il comptait bien utiliser.

Pour remplir ses engagements, il suivit l'exemple des maîtres déjà venus en France pour y chercher une consécration nouvelle : il pratiqua le plus souvent le système commode des remaniements, du vieux-neuf, du pastiche, de la cuisine dramatique habile à servir un chaud-froid repassé sur les fourneaux. Son premier ouvrage italien fut *Il Viaggio a Reims* (1825), écrit à propos du sacre de Charles X. Il eut pour interprètes des artistes dont quelques-uns sont restés célèbres : Mmes Pasta, Cinti, Monbelli; MM. Bordogni, Levasseur, Zuchelli, Donzelli. En 1826, il remania son *Maometto Secondo* et en fit, pour l'Opéra, *le Siège de Corinthe*, où il introduisit quelques nouvelles pages, un air pour Mme Cinti-Damoreau, la scène de la bénédiction des drapeaux du 3e acte, l'air de soprano avec chœurs du 4e. L'œuvre fut accueillie avec enthousiasme. Le *Comte Ory*, opéra-comique de 1828, reproduisit à la fois des fragments de *Matilda di Sabran* et du *Viaggio*. Enfin, en 1829, Rossini donna son dernier et plus bel ouvrage : *Guillaume Tell*. Le succès de la première représentation

fut médiocre. L'indifférence du public fut une des causes qui déterminèrent le compositeur à ne plus écrire pour le théâtre. Dans la période qui s'étend de 1829 au 13 novembre 1868, il ne donna, avec quelques chœurs et ariettes, qu'une œuvre digne de son passé, le *Stabat* (dont le *Pro peccatis* et l'*Inflammatus est* figurent encore aux programmes des plus beaux concerts). Rossini appartient à une catégorie de compositeurs moins rares qu'on ne pense : il aimait peu la musique. L'hostilité fut d'ailleurs très vive autour de lui ; il voulut sans doute ne pas compromettre la gloire acquise.

Revenons au *Barbier de Séville*. Lorsqu'il fut entendu à Paris pour la première fois, il ne provoqua aucun enthousiasme. On le trouva honorable, assez joli, mais avec des lacunes et des langueurs fatigantes, nettement inférieur à celui de Paisiello ; en somme, il ne répondit pas à l'attente que la renommée soudaine de l'auteur avait provoquée. Nous reproduirons plusieurs témoignages de la critique contemporaine, non pour instituer une discussion sur la valeur de l'œuvre, mais pour montrer l'état de l'opinion en 1819. Les journaux furent unanimes à proclamer le peu de succès de l'œuvre et l'écrasante supériorité de Paisiello sur Rossini.

*Théâtre Royal Italien*. Première représentation du *Barbier de Séville*, de Rossini (1819). — Lorsque Beaumarchais porta au Théâtre Français son *Barbier*, tombé à l'Opéra-Comique, il était loin de s'attendre que de célèbres compositeurs iraient le reconquérir sur la comédie pour en faire un opéra. Nous avons joui longtemps de celui de Paisiello, à ce fameux Théâtre de Monsieur, qui fut à Paris le régénérateur du goût. On nous assure aujourd'hui que la mélodie fort suave, mais un peu nue, de ce *Barbier* tant applaudi jadis, ne chatouillerait que faiblement nos oreilles ; et l'on nous apporte la nouvelle partition issue du cerveau de l'illustrissime signor Rossini.

Une ouverture originale, un duo assez joli et un finale à grand fracas ont mérité un bon accueil au premier acte. Le second avait parfaitement disposé l'auditoire à goûter la douce langueur d'une nuit paisible. M^me^ Debegnis avait cependant chanté pendant un gros quart d'heure des variations sur la barcarole vénitienne si connue (*la Biondina*) ; mais, comme rien au monde n'offre moins de variété que des *variations*, on a trouvé ce plaisir un peu trop prolongé. Pellegrini n'a presque point eu d'occasion de déployer son beau talent dans le rôle très écouté de *Figaro*. Garcia, qui faisait sa troisième ou quatrième rentrée sur notre Théâtre Italien, a vu dans la

réception qui lui a été faite que les Parisiens le revoyaient toujours avec plaisir. Au total, le succès du *Barbier* de Rossini est de nature à doubler celui de l'*Agnese*.

(*Gazette de France*, 28 octobre 1819.)

(L'*Agnese* mentionnée ici est l'opéra de Paër joué d'abord à Parme en 1810, puis au Théâtre Italien de Paris.)

Le *Barbier de Séville*, musique de Rossini, a été donné ce soir au Théâtre Italien, pour la rentrée de Garcia qui a été revu avec beaucoup de satisfaction. Ou nous nous sommes étrangement trompés, ou cet opéra ne répondra pas aux espérances qu'on en avait conçues. Il a été accueilli assez froidement, et tout le talent des chanteurs, toute l'habileté de l'orchestre n'ont paru servir qu'à étaler un luxe assez stérile, une composition pénible, travaillée, dénuée de chant, et dans laquelle on ne peut remarquer qu'un petit nombre de passages piquants et d'un effet heureux.

On assure cependant que cette composition, comme toutes celles de son auteur, fait ce qu'on appelle fureur en Italie. Il faudra donc l'entendre de nouveau; mais, s'il est permis de juger sur une première impression, nous dirons que nous avons vu beaucoup de personnes prêtes à imiter l'usage de cette même Italie, quand un compositeur travaille sur un sujet déjà traité sans l'emporter sur son prédécesseur, c'est-à-dire de s'écrier : *Bravo, Paisiello!*

(*Le Moniteur universel*, 27 octobre 1819.)

Le *Barbier de Séville*, musique de Rossini, sans pouvoir rivaliser avec le mérite classique de celui de Paisiello, est une composition qui offre souvent du charme et parfois de l'originalité, surtout dans les morceaux d'ensemble. Il a obtenu ce soir un succès flatteur au Théâtre Italien.

(*Journal de Paris*, 27 octobre 1819.)

Plus fidèle que l'Italie à ses *vieilles admirations*, on peut déjà, sur l'effet de cette première représentation, assurer que la France ne mettra pas, comme le fait, dit-on, la première, les deux *Barbiers* à peu près sur la même ligne, et que la suave mélodie de l'un des chefs-d'œuvre de Paisiello sera toujours chez nous bien au-dessus du *brillanté* del signor Rossini, de ce qu'on pourrait nommer les *concetti* de la musique italienne du jour.

Le souvenir d'un admirable ouvrage ne doit pas cependant nous rendre injustes envers un opéra qui offre de belles parties et qui peut varier agréablement le répertoire de notre Théâtre Italien. Il faut que l'on sache d'ailleurs que le signor Rossini, voulant lui-même esquiver quelques-uns des dangers de la comparaison, n'a point composé sa partition sur le poème qui avait reçu l'empreinte du génie de Paisiello. Par un trait d'adroite modestie, il a même fait supprimer, dans le canevas qu'il a *commandé* à son poète habituel, la romance si connue : *Je suis Lindor*, sur laquelle le grand compositeur qui l'avait précédé a placé un chant si pur, si gracieux! Il faut compter cette suppression au nombre des inspirations heureuses de M. Rossini.

Peu de ses airs, on doit l'avouer, méritent un semblable éloge. Les deux cavatines de Figaro et de Rosine n'ont point, chacun dans son genre, un caractère bien déterminé; l'air de Bartolo est assez insignifiant, et le musicien aurait pu tirer un meilleur parti de cet air de Basile, où le signor *Poeta* avait mis en tableau, d'une manière assez heureuse, d'après Beaumarchais, les *piano*, les *rinforzando*, les *crescendo*, de la *calomnie*. Ce n'est point là qu'il faut chercher le vrai mérite de cette partition et la cause du succès agréable qu'elle a obtenu; c'est dans les morceaux d'ensemble écrits en général avec beaucoup de verve, et parmi lesquels on a surtout distingué trois duos d'un caractère différent, qui ont produit beaucoup d'effet. Celui qui est chanté par le Comte et Figaro est un morceau très remarquable et qui, après avoir été entendu plusieurs fois, sera encore mieux apprécié.

Ce n'est pas que, même dans cette partie, la plus brillante de la nouvelle partition, on ne puisse signaler aussi plus d'un défaut. L'*introduction* a paru vague et sans couleur, et le final du premier acte, très beau du reste, se termine par un tapage qui, en conscience, passe les bornes prescrites à nos modernes *vacarmini*.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Nul doute que *Le Barbier de Séville* ne procure au Théâtre Italien quelques recettes avantageuses, jusqu'au moment où celui de Paisiello viendra, comme on nous en a flatté, reprendre ses droits et lui dire : « *Fais place à ton maître* ! »

(*Journal de Paris*, 28 octobre 1819.)

*Le Barbier* de M. Rossini n'a pas produit tout l'effet que semblait promettre la renommée de l'auteur et de l'ouvrage même, annoncé depuis longtemps comme un chef-d'œuvre. Ce n'en est pas moins une composition très remarquable et qui témoigne au moins une grande connaissance des ressources de l'art...

(*Le Courrier français*, 29 octobre 1819.)

Le respect que nous avons pour les ouvrages des grands maîtres a livré à un ridicule ineffaçable ceux qui ont essayé de les refaire.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Mal en arriverait, en France, à celui qui voudrait s'amuser à refaire l'*Alceste* de Gluck, ou l'*OEdipe à Colone* de Sacchini.

Laissons les Italiens refaire pour leur plaisir les chefs-d'œuvre de Piccini, de Paisiello et de Cimarosa; laissons-les entendre les paroles de Zeno et de Metastase, embellies de trois ou quatre musiques diverses, et pardonnons au seigneur Rossini de s'être essayé dans son pays sur le même sujet que Paisiello; il a donné du nouveau à ses compatriotes; ses compatriotes ont dû l'applaudir. Il est venu le dernier; un autre viendra après lui et sera le favori à son tour.

J'avoue cependant que des divers opéras de Paisiello, *Le Barbier de Séville* était celui sur lequel un nouveau compositeur pouvait s'exercer avec le moins de scrupule; non que dans cette belle et

ingénieuse composition le célèbre musicien de Tarente soit resté au-dessous de lui-même. Tous les morceaux d'ensemble, tous les airs sont dignes de son talent, mais la quantité en est malheureusement peu considérable, et sous ce point de vue du moins, M. Rossini avait un avantage relatif ; il offrait à son adversaire et à son rival un moins grand nombre de points vulnérables.

M. Rossini a pris d'ailleurs ses précautions pour le diminuer autant que possible ; il a évité de se rencontrer avec Paisiello, et cette conduite est prudente, car, toutes les fois que la rencontre a eu lieu, Paisiello est resté maître du champ de bataille. L'ouverture n'a rien de commun avec l'ancienne; si, comme on l'assure, elle n'a pas été faite pour *Le Barbier de Séville*, il était difficile de l'appliquer plus convenablement. Ce n'est plus Figaro qui ouvre la scène, c'est le comte Almaviva, accompagné de nombreux musiciens, qui donne une sérénade à sa maîtresse. La romance est supprimée; c'est un accompagnement de guitare d'un effet très piquant qui la remplace. A l'admirable trio qui terminait la scène du soldat, M. Rossini a substitué un finale d'une harmonie forte et savante, qui rappelle quelquefois le finale des *Nozze di Figaro*, mais qui ne dédommagera jamais les connaisseurs du trio de Paisiello, l'un des morceaux les plus délicieux de la musique italienne.

En général, le premier acte a produit de l'effet; on y trouve deux duos fort agréables, et qui l'auraient paru davantage s'ils eussent été plus courts. La cavatine de Figaro, parfaitement exécutée par Pellegrini, est d'une facture trop pénible et trop tourmentée, et l'air de Basile, *la Calumnia e un venticello*, ne peut soutenir la comparaison avec le même air de Paisiello.

Le second acte a été moins heureux que le premier; l'entrée de don Alonzo, si charmante dans l'ancien *Barbier*, est faible dans la nouvelle partition, et la leçon de musique est remplie par un air d'une mélodie commune, mais varié avec habileté. Je serais fort surpris s'il était de Rossini.

Je n'ai pas la prétention d'avoir pu juger dans une seule soirée une partition aussi importante que celle de M. Rossini. Je rends compte de la première impression. On annonce incessamment *Le Barbier*, de Paisiello; je suppose que le goût présidera à cette reprise, que le récitatif sera abrégé, que, par suite, les airs seront rapprochés. Si cette opération est faite avec intelligence, le triomphe de Paisiello sur son concurrent en deviendra non pas plus assuré, mais plus éclatant. Heureusement M. Rossini, pour se consoler de sa défaite, pourra se dire à lui-même ce qu'Énée dit à Turnus :

*Æneæ magni dextra cadis!*
(Tu tombes, de la main du grand Énée!)

(*Journal des Débats*, 28 octobre 1819.)

Un sujet d'origine française, la rentrée de Garcia, et la réputation d'un compositeur peu connu à Paris, avaient attiré, ce soir, la foule des amateurs et des curieux au Théâtre Royal Italien, où l'on don-

nait la première représentation du *Barbier de Séville*, de Rossini. L'attente générale n'a point été parfaitement remplie; le second acte est à peu près nul, et le premier n'a pas été trouvé assez fort pour faire oublier la musique de Paisiello.

(*La Quotidienne*, 27 octobre 1819.)

Tous ceux qui aiment la musique savent par cœur la partition de Paisiello, et ce n'était point une tâche facile que de lutter contre ce célèbre compositeur. M. Rossini a eu le bon esprit de ne point refaire les morceaux dans lesquels il serait inévitablement resté fort au-dessous de Paisiello. Aussi, dans le nouvel opéra, Lindor ne chante-t-il point sous les fenêtres de Rosine la romance dont les paroles sont si connues. Un duo charmant entre le comte et Figaro la remplace. On peut citer dans ce même acte un autre duo entre Figaro et Rosine, qui n'a pas excité de moins vifs applaudissements. Plusieurs autres morceaux sont dignes d'éloges ; mais en général la musique de M. Rossini est plus bruyante que ne l'est ordinairement la musique italienne.

(*L'Indépendant*, 27 octobre 1819.)

L'ouverture est d'abord bizarre, et ensuite bruyante. L'introduction est assez harmonieuse. Le premier air du Comte est convenable. Celui de Figaro, où il vante la vie joyeuse que mène un barbier... paraît long... Quant au duo du Comte et de Figaro, il est réellement de la plus grande beauté... Les airs de Rosine n'ont rien de particulier, et le final du premier acte... est ce qu'il est possible d'imaginer de plus assourdissant.

... Le second acte du *Barbiere di Siviglia* est plus égal que le premier; il n'y a rien d'aussi saillant que le duo dont j'ai parlé, mais les oreilles y sont un peu moins violemment attaquées, et l'on y a remarqué un trio et un quatuor fort harmonieux.

... Cette composition m'a paru faible, incohérente, sans caractère, sans unité...

(*La Renommée*, 28 octobre 1819.)

Les dilettanti voulaient s'assurer si Rossini, déjà fameux, non par l'*Italienne à Alger* et l'*Heureux Stratagème*, que nous connaissons, mais par *Tancrède*, que nous ne connaissons pas, était digne de lutter avec Paisiello, dont tous les amateurs connaissent les airs admirables dans ce même *Barbier* qui passe pour son chef-d'œuvre...

Le premier acte du *Barbier de Séville* n'a point été au-dessous de l'attente des spectateurs... Garcia et Pellegrini ont été applaudis avec des transports unanimes dans le charmant duo : *All' idea di quel metallo*, etc... Le beau final du premier acte a été exécuté avec beaucoup d'ensemble.

Le deuxième acte devait souffrir d'un tel voisinage, et l'air si connu de *la Biondina*, que Mme Ronzi a substitué, on ne sait pourquoi, à un air de scène composé pour la situation, n'était guère propre à soutenir l'admiration. Un trio entre le Comte, Figaro et Rosine a cependant mérité encore des suffrages. Il serait superflu

d'établir une comparaison entre la musique de Paisiello et celle de Rossini ; ce dernier, d'ailleurs, ne saurait se plaindre de notre réserve. Les deux compositions ont des beautés d'un ordre supérieur et d'une nature différente, et il faut se borner à jouir de celles qui nous sont offertes, en désirant néanmoins retrouver un jour celles dont nous sommes privés.

(*Le Constitutionnel*, 28 octobre 1819.)

... D'abord, pour donner une idée de la diligence paresseuse de ce maître qui écrit en poste, il est bon qu'on sache qu'il n'a pas fait d'ouverture pour *Le Barbier de Séville* et qu'avant cet opéra-comique on exécute l'ouverture d'*Elisabeth*, tragédie lyrique, qui sert encore à l'opéra d'*Aureliano*.

... Il est impossible de ne pas reconnaître dans cette composition une imagination vive et brillante ; on y voit régner aussi trop souvent un désordre d'idées que les enthousiastes prennent pour la hardiesse du génie. A côté d'un motif original et d'un chant vif et facile, on trouve des phrases ou d'une irrégularité désagréable ou d'un vague inintelligible.

La fin d'un duo entre Figaro et le comte Almaviva est ce qu'on a le plus applaudi dans le premier acte, si l'on excepte le finale, morceau plein de chaleur, de mouvement, et qui a été exécuté avec un ensemble et une précision admirables.

Le second acte est bien inférieur au premier.

Dans tous les morceaux où Rossini n'a pu éviter de combattre corps à corps avec Paisiello, il a succombé. L'air de *la Calomnie*... et la scène où Almaviva... remet une lettre à Rosine, ne peuvent pas soutenir la comparaison avec les mêmes endroits de la partition de Paisiello, que les rossinistes fanatiques veulent immoler à leur idole.

(*Le Drapeau blanc*, 27 octobre 1819.)

Les vieilles querelles entre partisans de la musique italienne et partisans de la musique française furent rallumées. Dans un singulier opuscule de 1821, intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique,* Berton soutenait gauchement cette thèse que Rossini ne s'élève pas au-dessus de la musique « mécanique » et n'a fait que des « arabesques » musicales. D'Ortigue exprimait la même opinion, sans arriver d'ailleurs à des formules plus heureuses et plus nettes, dans une brochure qui ne manque ni de bon sens ni d'impartialité : « Rossini, *ainsi que Voltaire*, ne s'adresse qu'aux demi-savants... Il a trop de raffinements, quelque chose qui s'éloigne un peu trop de la simplicité ; il est trop *artificiel* » (*De la guerre des dilettanti, ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra fran-*

*çais*, etc... par M. Joseph d'Ortigue, brochure de 77 p., 1829).

Les critiques, entachées souvent de parti pris, étaient loin de nuire au prestige de l'Italien dont beaucoup d'amateurs avaient fait leur idole. Boïeldieu, après avoir un peu hésité et fait des réserves, s'inclina devant le jeune dieu. L'auteur de la *Dame blanche* habitait la même maison (boulevard Montmartre) que Rossini, un étage au-dessus : « Je ne vous suis supérieur, lui dit-il un jour, que quand je vais me coucher ! » Stendahl écrivait en 1823 : « *Depuis la mort de Napoléon*, il s'est trouvé un autre homme dont on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation ; et il n'a pas trente-deux ans ! »

C'est surtout sur les Allemands que Rossini exerça cette magique séduction de « Sirène » qu'on félicitait Gluck d'avoir dédaignée. Weber lui-même, après avoir résisté avec violence à l'entraînement, fit amende honorable. Le métaphysicien Hegel écrivait : « Tant que j'aurai de l'argent pour aller au Théâtre italien, je resterai à Vienne ». Meyerbeer appelait Rossini « le maître *divin* », le *Giove della musica*, le « Jupiter de la musique ! » Comment conclure, après le cliquetis de ces jugements divers?

Rossini est un pur Italien. La plupart des grands musiciens dont nous avons eu à parler jusqu'ici s'étaient formés à des écoles diverses en subissant les influences venues des quatre coins de l'horizon. Le cas de l'auteur du *Barbier* est tout différent. En lui, agit seul le génie de la race, et, plus particulièrement, le génie napolitain. Tout enfant, il avait connu, avec les *Saisons*, les quatuors de Haydn et de Mozart; son maître Mattei l'appelait même, en plaisantant, *il Tedeschino*, le *petit Allemand* : mais de ce bref contact de l'écolier avec les maîtres de la symphonie et de la musique de chambre, aucune impression durable ne resta dans l'esprit de l'homme. Sa grande force, comme le secret de son charme, fut sa spontanéité. Paul de Saint-Victor compare sa musique à l'explosion d'un volcan « qui ne jetterait que des fleurs ». L'auteur du *Barbier* disait : « Composer n'est rien ; le difficile, c'est de faire répéter

les artistes ». De principes, d'esthétique, de doctrine, il n'en avait point. Pour trouver un texte nous indiquant la conception qu'il avait de son art, il faut chercher dans quelques pages écrites vers la fin de sa vie, alors que depuis très longtemps il avait renoncé au théâtre. Ainsi, dans une lettre du 29 février 1852 adressée à G. Servadio (à propos de la création de gymnases pour futurs compositeurs), Rossini oppose l'ancienne musique des maîtres italiens à la nouvelle, dont il déplore les tendances; il regrette le temps où c'était « une règle infaillible » que la *netteté du plan, l'élégance du style, le beau chant plein d'expression et d'âme;* il déclare préférer *la logique du cœur à la logique de l'esprit, laquelle, en altérant le* naturel, *laisse trop souvent confondre la force avec l'effort, la nouveauté avec l'étrangeté.* Sauf ce mot de « naturel », toujours équivoque, toujours susceptible d'interprétations presque opposées, tout cela s'applique assez bien à ses ouvertures si nettement construites, à son style sans effort qui n'a jamais rien « d'étrange », et, de façon générale, au *bel canto* de ses opéras. Dans une autre lettre, du 21 juin 1868, adressée à Rossi, directeur du Conservatoire de Milan, on lit cette phrase typique où l'on croit trouver une réponse tardive aux attaques de Berton, et où le point de vue critique adopté par R. Wagner semble justifié : « ... Dans les Conservatoires, j'aime à l'espérer, ne prendront jamais racine *les nouveaux principes philosophiques qui voudraient faire de la musique un art littéraire, un art d'imitation, une mélopée philosophique* ». Ainsi, le grand principe traditionnel, qui considérait la musique comme un art d'*imitation*, principe si aimé du XVIII[e] siècle, proclamé par Gluck avec tant de netteté dans la préface d'*Alceste*, était rejeté par Rossini dans la « philosophie » c'est-à-dire parmi des choses fort savantes sans doute, mais sans intérêt pour un vrai musicien (et ceci est un des deux ou trois points sur lesquels on pourrait songer à un parallèle entre Rossini et Mozart).

Pur Italien, Rossini fut surtout un chanteur. Il écrit pour les voix, on ne saurait le contester, mieux que Weber, mieux que Bach, mieux que Beethoven lui-même, bien que son nom ne mérite guère d'être cité en pareille compagnie;

et il faudrait être sans entrailles pour rester insensible a certaines pages de ses partitions. Il eut ce don de la mélodie qui fait du compositeur-chanteur un dieu sur la terre. Sa faiblesse, c'est l'absence de profondeur, la recherche à tout prix du plaisir de l'oreille, le sensualisme, l'abus des formules, l'indifférence pour cette chose très vague, il est vrai, mais d'un sens précis pour un musicien : la vérité. Nous croyons rester dans le programme d'une histoire de la musique, en donnant — pour caractériser et distinguer les époques — quelques-uns des terribles jugements de R. Wagner, soulignant les défauts que nous venons d'indiquer :

« Ce fut un fabricant extraordinairemeut habile de fleurs artificielles, qu'il faisait de velours et de soie et qu'il peignait de couleurs trompeuses... Si bien qu'elles ressemblaient presque aux fleurs naturelles. » (*Gesam. Schr.*, t. III, p. 250.)

Rossini ne jeta pas un coup d'œil sur le pédantesque fatras des partitions : il écouta là où le peuple chantait sans musique; et ce qu'il entendit, ce fut tout l'appareil de l'opéra, ce que retint inconsciemment son oreille, la *mélodie simple*, *agréable à l'oreille*, absolument mélodique, c'est-à-dire la mélodie qui n'était que *mélodie* et rien autre chose; celle qui pénètre dans les oreilles — on ne sait pourquoi; celle qu'on chante — on ne sait pourquoi; qu'on remplace aujourd'hui par celle d'hier et qu'on oubliera demain, — toujours sans savoir pourquoi; celle qui résonne mélancoliquement quand nous sommes gais, et gaiement quand nous sommes de mauvaise humeur, et que nous chantons cependant, — toujours sans savoir pourquoi.

Rossini rendit le public d'opéra du monde entier témoin de cette vérité bien évidente : les gens ne voulaient entendre que de « jolies mélodies » là où des artistes dans l'erreur avaient eu l'idée de manifester par l'expression musicale le contenu et l'objet d'un drame.

Tout le monde acclama, pour ses mélodies, ce Rossini qui s'entendait admirablement à faire un art spécial de l'application de ses chants. Tout à fait indifférent à la forme, puisqu'il la laissait absolument intacte, il n'appliqua son génie qu'aux jongleries les plus amusantes, qu'il pouvait exécuter dans cette forme. Aux chanteurs qui, auparavant, devaient étudier un texte ennuyeux et insignifiant en vue de l'expression dramatique, il dit : « *Faites ce que vous voudrez des paroles, mais n'oubliez pas surtout de vous faire applaudir pour les traits amusants et les entrechats mélodiques.* » Qui lui eût mieux obéi que les chanteurs? — Aux instrumentistes qui, autrefois, étaient dressés à accompagner aussi intelligemment que possible les phrases pathétiques du chant, par un jeu d'ensemble bien concerté, il

dit : « *Ne vous faites pas de bile, mais n'oubliez pas surtout que, là où j'en ai donné l'occasion à l'un de vous, il vous appartient de vous faire applaudir pour votre habileté personnelle.* » Qui l'eût remercié plus chaleureusement que les instrumentistes? — Au librettiste qui, auparavant, suait sang et eau, sous les ordres perplexes, capricieux et confus du compositeur, il dit : « *Ami, agis à ton gré; je n'ai plus du tout besoin de toi* ». Qui donc lui eût été plus obligé que le librettiste, ainsi débarrassé d'une tâche ingrate?

Qui fut, avec autant de puissance, aussi complaisant que Rossini? — Savait-il que le public de telle ville écoutait avec une bienveillance particulière les roulades des chanteurs, que celui de telle autre préférait, au contraire, le chant langoureux? il ne donnait, pour la première ville, que des roulades à ses chanteurs, et pour la seconde, que du chant langoureux. Savait-il qu'*ici*, on aimait le tambour dans l'orchestre? il faisait immédiatement commencer l'ouverture d'un opéra pastoral par un roulement de tambour; lui avait-on dit que *là*, on aimait passionnément le crescendo dans les morceaux d'ensemble? il donnait à son opéra la forme d'un crescendo incessamment répété; — il n'eut qu'une fois sujet de se repentir de sa condescendance. On lui avait conseillé, pour Naples, d'apporter plus de soin à sa pièce : son opéra, travaillé avec plus de sérieux, ne réussit pas; et Rossini se promit bien de ne jamais plus rien soigner de sa vie, même si on le lui recommandait! — (*Ibid.*, t. IV, p. 253; cf. p. 288.)

La corrélation si étonnamment heureuse, entre le poète et le compositeur, que nous observons dans les œuvres de Mozart, nous la voyons disparaître de nouveau dans l'évolution ultérieure de l'opéra, jusqu'au moment où, nous l'avons vu, *Rossini*, la supprimant tout à fait, fit de la musique absolue le seul facteur autorisé de l'opéra auquel tout autre intérêt, et surtout la participation du poète, devait se soumettre entièrement. (*Ibid.*, t. IV, p. 288.)

Rossini n'était guère qu'un *réactionnaire*, au regard de notre public d'opéra, tandis que nous devons considérer Gluck et ses successeurs comme des *révolutionnaires* par leur méthode et leurs principes, mais impuissants à obtenir leur résultat essentiel. Au nom du contenu somptueux, mais en réalité le seul véritable de l'opéra et de l'évolution qui en dérive, *Joachimo Rossini* réagit contre les doctrines révolutionnaires de Gluck.

... Avec Rossini, l'*Histoire de l'Opéra* proprement dite est terminée. Elle fut terminée lorsque le germe inconscient de sa nature se fut développé jusqu'à sa plénitude absolue, consciente, lorsque le musicien fut reconnu comme le facteur absolu de cette œuvre d'art, avec pleins pouvoirs illimités, et que le goût du public théâtral fut considéré comme le critérium unique de sa conduite... Elle fut terminée le jour où, divinisé par l'Europe, *Rossini* souriant, au sein du luxe le plus voluptueux, trouva convenable de faire à *Beethoven* misanthrope, renfermé en soi-même, bourru et passant pour à moitié fou, une visite de politesse — que celui-ci ne lui rendit pas. Que put bien voir le gros œil cupide du fils voluptueux de l'Italie, lorsqu'il se plongea involontairement dans l'éclat singulier de ce regard brisé

par la douleur, languissant d'ardents désirs — et cependant téméraire, jusqu'à la mort, de son incompréhensible adversaire? Se secoua-t-elle devant lui, la chevelure terrible et sauvage de ce masque de Méduse, que personne ne pouvait voir sans mourir?

Ce qui est certain, c'est qu'avec Rossini, mourut l'opéra. — (*Ibid.*, t. IV, p. 254-255.)

Nous n'insisterons pas sur certains traits de cette critique passionnée. Il y a, surtout en musique, des esprits auxquels il est impossible de s'accorder, et qui échappent à une commune mesure. Le mot le plus important et le plus juste qu'il convienne de retenir — au point de vue historique — dans les lignes que nous venons de citer, c'est celui de *réactionnaire* appliqué à Rossini. Les opéras *sérieux* du maître italien représentent évidemment, si l'on songe à la réforme qui avait été commencée avant lui, une rechute vers d'anciens abus; rechute compensée par de merveilleux dons mélodiques et acceptée par un public qui, très simpliste, ne se pique point d'esprit de suite et prend son délassement où il le trouve. Nous ferons cependant, pour conclure, une distinction. Quand on ouvre la partition d'un opéra comme *Sémiramis* où une matière si riche — la « grandeur de l'Assyrie », la « gloire de l'Eternel », la « splendeur de Bélus », la fête rayonnante qui « remplit Babylone » — sollicitait, dès les premières pages du livret, les ressources les plus nobles de l'expression musicale, on est stupéfait de voir l'allure désinvolte, les rythmes sautillants. la phraséologie pauvre et commune de Rossini. Les scènes de passion (amour d'Idrène, amour d'Arsace, ambition d'Assur, etc...) ne sont pas mieux traitées (bien que Scudo ait osé parler des « beautés *simples* et *grandioses* » de cet opéra) : là où il fallait des accents douloureux, un rythme pathétique, une couleur troublante, un peu de mystère, le compositeur dilue tous les éléments poétiques des situations dans la lumière crue d'une formule banale et donne au mouvement un peu tremblé d'un monologue d'amour la précision d'une marche guerrière et majestueuse. Des roulades interminables surchargent le rôle de Sémiramis; c'est comme un énorme manteau de cour qui, jeté sur les épaules d'une femme, empêcherait de voir sa personne et sa démarche naturelle. Il en est à peu près de

même pour *Tancrède*, pour *Mahomet*, pour *Moïse*, sinon pour *Guillaume Tell*. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que les plus grands maîtres du temps, même dans les chefs-d'œuvre qui suggéraient une esthétique supérieure, sacrifièrent au goût général pour la vocalise très ornée : tel Mozart dans l'*Enlèvement au sérail* (rôle de Constance), dans la *Flûte enchantée* (rôle de la Reine de la nuit), dans *Don Juan* (rôles d'Elvire et de Donna Anna), dans la *Clémence de Titus* (rôle de Vitellia). Beethoven lui-même en fit un usage si immodéré dans une première version du grand air de Léonore (*Fidelio* de 1805) que la jeune cantatrice Milder refusa nettement d'affronter pareille épreuve et exigea un changement du texte. D'autre part, lorsqu'on entend *Le Barbier*, on n'a plus l'occasion d'être choqué par des contresens aussi graves : on est entraîné, ébloui, charmé. L'éloquence est poussée quelquefois jusqu'au bavardage, le bavardage jusqu'à la furie ; mais le contresens consisterait précisément à dire que la « vérité » en souffre. Et dans cette distinction de deux genres si différents peut s'assurer la conclusion d'une critique impartiale : réserve faite d'un chef-d'œuvre qui resta isolé, le rossinisme fut, *dans l'opéra sérieux*, un recul et un danger ; *dans l'opéra-bouffe*, il fit aboutir le génie italien à un chef-d'œuvre.

## Bibliographie.

BEYLE-STENDHAL : *Rossini* (1824). — H. BLAZE DE BURY : *La vie de Rossini* (1854). — AZEVEDO : *Rossini, sa vie et ses œuvres* (1865). — POUGIN : *Rossini, notes, impressions, souvenirs et commentaires* (1870), et *Musiciens du XIX^e siècle* (1911, p. 63-87). — DAURIAC : *La psychologie dans l'opéra français* (1897), contenant trois études sur le « tragique », le « pathétique », le « pittoresque » dans *Guillaume Tell*, et *Rossini* (1906); plus les ouvrages cités au cours de ce chapitre.

Le *Barbier de Séville* de Paisiello, préféré par nos pères à celui de Rossini, est à la B. N., en partition d'orchestre, Vm[5] 71.

## CHAPITRE LVI

## JOSEPH HAYDN

**J. Haydn, compositeur « allemand ». — Jugement de R. Wagner sur ses œuvres. — Esquisse biographique. — Les premières compositions de Haydn, les quatuors, leurs cadres et leurs formes diverses. — Comment Haydn s'est élevé du quatuor à la symphonie. — Principales périodes de la carrière de Haydn symphoniste. — Caractères généraux de sa musique. — Sa piété ; ses compositions religieuses. — La *Création* et les *Saisons*.**

L'étude de la « symphonie » au cours du XVIII[e] siècle, à Paris et principalement à Mannheim, permet d'observer des transformations et des gains parallèles à ceux du théâtre lyrique. Elle conduit par une suite de brillants progrès à ces chefs-d'œuvre de la période « viennoise » que dominent les grands noms de Haydn, de Mozart, de Beethoven. De tels compositeurs n'apparaissent plus aujourd'hui avec une sorte de soudaineté miraculeuse ; ils se rattachent à des antécédents précis, suivant une évolution que le génie fit seulement rapide. Tout s'enchaîne dans l'histoire de l'art, comme dans celle de la vie sociale ; l'idée de brusques révolutions est une idée aujourd'hui périmée. Le progrès ne perd rien, d'ailleurs, à cette continuité de la civilisation ; et les trois maîtres que nous venons de nommer, furent — inégalement — des créateurs ouvrant une ère nouvelle.

Haydn est le premier grand compositeur qui ait inauguré, pour l'Europe musicale, la suprématie de l'art allemand. J. S. Bach n'eut point cette fortune, pour les raisons que nous avons données ; Hændel était devenu à moitié anglais ; Gluck avait fait sa réforme du théâtre à Paris ; Hasse et Graun, de second ordre, étaient considérés comme des

Italiens. Haydn, aux yeux du public international, fut nettement et complètement représentatif du génie germanique. Le public, d'ailleurs, se trompait en le jugeant ainsi. Autrichien, Allemand du Sud, Haydn a écrit une musique plus italienne et française qu'allemande. S'il est vrai, comme l'a dit Weber, que les compositeurs français ont surtout de l'esprit, et que la qualité originale des Allemands est la profondeur du sentiment et de la pensée, qui hésiterait à rattacher à sa véritable origine l'influence qui pénétra l'auteur des *symphonies?* Il composa pour une société aristocratique et mondaine; et cette société n'avait d'autre modèle que les mœurs françaises. Son génie, essentiellement mélodique, était à moitié italien. On sait le jugement terrible porté par R. Wagner sur Haydn : « Dans la musique instrumentale de Haydn, nous croyons voir le démon *enchaîné* de la musique *jouer devant nous avec la puérilité d'un vieillard de naissance* ». Dans la pensée de Wagner, cette musique vaine, rabaissée à la fonction d'un art d'agrément, s'opposait à celle de Beethoven; or il est important d'observer que le mérite décisif attribué par R. Wagner à Beethoven et, spécialement, à sa 9e symphonie, c'est d'*avoir libéré l'esprit allemand de la tyrannie des modes françaises.*

Joseph Haydn était le second de douze enfants, né en 1732 d'un charpentier très amateur de chansons et d'une ancienne cuisinière dans un village de la basse Autriche, près de la frontière hongroise. A huit ans, il entra comme enfant de chœur à la cathédrale Saint-Étienne (Vienne), et n'eut pas, durant son enfance, de « véritables maîtres » comme il le dit lui-même; il se forma surtout « en écoutant », et ses premières impressions vinrent d'un répertoire de musique religieuse où, avec les œuvres de Reuter, de Fux, de Caldara, dominait l'esprit italien. Un peu plus tard, il étudia les traités de Mattheson sur la basse générale, les sonates de Ph. Em. Bach, et reçut quelques leçons de Porpora dont il fut à la fois l'accompagnateur, l'élève et un peu le domestique. Après une jeunesse un peu bohème, il se fit assez remarquer par son talent pour prendre du service chez de riches amateurs. Son premier quatuor, en *si* bémol, est de 1755; sa première symphonie, de 1759. Il

entra vers 1759 chez le comte Morzin et en 1761 chez le prince hongrois Paul-Antoine Esterhazy, dont la résidence magnifique était le château d'Eisenstadt, aux environs de Vienne. Par contrat régulier, Haydn était nommé « vice-maître de chapelle du prince », avec les obligations minutieuses et la livrée d'un « officier de la maison »; il devait tous les jours *se tenir dans l'antichambre avant et après le dîner, pour prendre les ordres du maître.* Dès la première année, Haydn porta de 15 à 21 le nombre des exécutants placés sous ses ordres : 5 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 1 clavier, 2 cantatrices soprani, 1 contralto, 2 ténors, 1 basse. En 1762, Nicolas Esterhazy, mélomane magnifique comme un Médicis, exécutant sérieux, succéda à son frère Paul-Antoine. Il bâtit un palais somptueux, dans le goût français et italien, avec une salle d'opéra capable de contenir 400 personnes et un théâtre de marionnettes. Haydn fut son fournisseur pendant trente ans, et étendit bientôt sa réputation au delà du château d'Esterhaz. Les exécutants de l'orchestre qu'il dirigeait avec grand soin pour le plaisir d'une petite cour l'appelaient affectueusement *papa*; et il recevait souvent de jeunes musiciens étrangers qui venaient s'instruire à son école. Il eut surtout, dans cette période de sa vie, à écrire de la musique de chambre.

La chapelle que le nom de Haydn allait rendre illustre avait été créée dans le Château d'Eisenstadt (bâti en 1683 au pied des monts de la Leitha) par Paul Esterhazy, comte palatin, prince du Saint-Empire romain, descendant d'une très ancienne et très riche famille hongroise, qui régna sur un domaine comprenant 150 villages, 40 villes, 34 châteaux, et donnant un revenu annuel d'environ dix millions... Haydn touchait environ 500 francs par an (200 florins) comme maître de chapelle du comte Morzin qui, étant criblé de dettes, dut bientôt se passer du luxe musical. On a souvent raconté, d'après Stendhal, la scène où le prince Paul-Antoine Esterhazy détermina l'avenir du jeune compositeur en le prenant à son service. Comme on jouait une symphonie de lui (22 avril 1761), il interrompt le chef d'orchestre (Friedeberg) au milieu du premier allegro et demande qu'on lui fasse venir l'auteur. Étonné de se trouver alors en présence d'un petit homme maigriot, au teint bronzé, mauricot sans prestance et sans réplique dans la conversation, il le traite avec la cordialité méprisante du grand seigneur qui parle à un enfant ou enrôle un page d'élite : « Va, et habille-toi en maître de chapelle! je ne veux plus te

voir ainsi : tu es trop petit, ta figure est mesquine : prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rabat, des talons rouges, — mais je veux qu'ils soient hauts pour que ta taille réponde à ton mérite! Tu entends; va, et tout te sera donné. » Huit jours après, Haydn était *vice-Kapellmeister* chez les Esterhazy. La fonction avait déjà pour titulaire, depuis 1728, GREGORIUS-JOSEPH WERNER, qui recevait 400 florins par an, plus 28 florins d'indemnité de logement (*Quartiergeld*). Werner s'intéressait surtout à la musique religieuse, principalement la sienne, et à son oratorio pour le vendredi saint qu'on chantait chaque année; il eut une estime médiocre pour les compositions de son collègue et futur successeur Haydn. Il mourut en 1766; le prince Paul-Antoine mourut le 18 mars de l'année suivante. Son frère Nicolas-Joseph Esterhazy lui succéda : pour son entrée à Eisenstadt, Haydn composa *la Marchese di Napoli*, et pour les grandes fêtes de son mariage avec Marie-Thérèse, fille du comte d'Erdödy, *la Festa teatrale d'Acide e Galatea*. Généreux et fastueux comme un Médicis, bon musicien aimant à jouer du baryton (sorte de basse de viole, pour laquelle Haydn n'écrivit pas moins de 175 pièces), ce prince dépensa plus de 24 millions pour édifier le château d'Esterhaz, surnommé « le Versailles hongrois » (achevé en 1769), situé au milieu d'un parc qui n'avait pas moins de 8 kilomètres de tour, et pour l'aménagement duquel les travaux de Marly semblent avoir été renouvelés. « Le jardin, dit un voyageur français, contient tout ce que l'imagination a inventé pour l'embellissement, ou, si l'on préfère, pour l'enlaidissement de la nature. » Des milliers de visiteurs de marque s'y rendaient tous les ans pour en contempler les merveilles.

Nicolas-Joseph développa l'élément musical de son luxe : il transforma peu à peu l'ancienne scène de marionnettes de son château en scène d'opérette, puis construisit une véritable salle de théâtre où l'on joua l'opéra sérieux et l'opéra-bouffe. La chapelle qui, en 1762, comprenait une douzaine de musiciens, en eut, en 1782, vingt-quatre (30, en 1790) avec douze chanteurs; en 1788 ils exécutèrent la cantate de Haydn *Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs des Grossen*. L'entretien de cette chapelle coûtait, dit-on, 400 000 florins par an. C'est en 1766, après la mort de Werner, que Haydn devint premier Kapellmeister; en 1773, il fut nommé organiste en partageant la fonction avec le maître d'école Dietzl. Il touchait un second traitement, mais en nature (bœuf, sel, chandelle, blé, gruau, etc., selon la coutume de l'ancien Régime, même en France), d'une valeur de 179 florins environ, avec deux costumes par an, et (à partir de 1789) une petite gratification de viande de porc. Les fêtes les plus brillantes furent données pour l'inauguration du château (1769), en l'honneur du prince de Rohan, ambassadeur de France, et de l'impératrice Marie-Thérèse (1772), dont le nom servit de titre à une symphonie du maître. Chaque été, Haydn devait composer une ou deux pièces comiques, *Possenspiele*, ou « farces »; c'est ainsi que, pour diverses fêtes, il donna l'*Infideltà delusa*, l'*Incontro improviso* (1776), *Il Mondo della Luna* (1777). En 1779, devant l'empereur qui était l'hôte

du château, il fit jouer pour la première fois *La vera Costanza, dramma giocoso*; en 1783, *Acis e Galatea*; en 1784, *Armide*; en 1785, l'*Isola disabitata*. La chapelle (c'est-à-dire l'*orchestre*) fut dissoute en 1790 par le fils et successeur de Nicolas-Joseph (mais le traitement du Kapellmeister honoraire porté à 1 000 florins). Elle fut rétablie en 1794 par un autre prince, Nicolas, qui, par goût de l'ostentation dans le luxe, lui donna 80 musiciens après avoir rappelé Haydn de Londres. Lorsqu'il donnait un bal, le prince, voulant montrer en quelle estime il tenait ses musiciens, les faisait figurer dans ses salons à titre d'invités, et laissait à un orchestre le soin d'accompagner les danses. D'illustres compositeurs vinrent parfois à Eisenstadt pour diriger l'exécution de leurs ouvrages : Salieri, l'abbé Vogler, Gyrowetz, Kreutzer, Beethoven. Devenu septuagénaire, Haydn ne dirigeait plus que ses propres compositions. Fuchs, son élève, était chargé de la musique religieuse, et Hummel des représentations dramatiques. Il prit sa retraite en 1804. Hummel le remplaça jusqu'en 1811. Quant au prince, sa famille dut, à la suite de ses prodigalités énormes, lui nommer un séquestre (1813) en lui laissant seulement 80 000 florins de rente; à cette date, la chapelle des Esterhazy fut définitivement dissoute.

Nous avons insisté sur cette « chapelle » des Esterhazy, car elle est un des traits les plus brillants des mœurs musicales du XVIIIe siècle. Cette demi-domesticité qu'elle imposait au talent avait ses avantages, puisqu'elle favorisait et rémunérait libéralement la production des compositeurs; elle avait aussi de graves inconvénients, car elle donnait à l'art une direction trop mondaine. D'ailleurs, nous verrons souvent, dans la suite, combien intelligente et artiste, combien précieuse pour le génie fut l'aristocratie autrichienne.

Haydn devint bientôt célèbre dans tous les pays. A Paris, dès 1764, on avait commencé à publier quelques-unes de ses pièces instrumentales ; à Amsterdam, en 1765 ; à Vienne, en 1769. En 1781, Le Gros, directeur du Concert spirituel, l'invitait, au nom des musiciens français, à envoyer en France toutes ses nouvelles productions. En 1784, Haydn écrivait six grandes symphonies pour la loge olympique de Paris. En 1787, le roi de Naples, Ferdinand IV, voulait l'attacher à sa cour. Lorsque le prince Nicolas mourut, en 1790, le violoniste-impresario allemand Salomon, en lui offrant de très brillantes garanties de succès pécuniaire, l'emmena à Londres où il fit un premier séjour (1790-1792) et fut fêté avec enthousiasme. Il fut nommé, *honoris causa*, doc-

teur de l'Université d'Oxford (8 juillet 1791). Son activité musicale, déjà si grande, fut augmentée encore par suite de la rivalité d'un *Professional Concert* où on cherchait à lui opposer un de ses anciens élèves, Ignace Plegel. « Pas un jour, écrivait-il, ne se passe pour moi sans travail; et je serai reconnaissant à Dieu quand il me fera quitter Londres! » Il rentra à Vienne après s'être arrêté à Bonn où il retrouva le jeune Beethoven, alors âgé de vingt-deux ans, qui allait devenir pendant quelque temps son élève. Vienne le reçut avec de grands honneurs, auxquels manquait la présence de son ami Mozart (mort en 1791). Sur de nouvelles propositions de Salomon, il fit un second voyage à Londres pour y donner une série de concerts (1794-1795). Les dernières années de sa vie, marquées par la composition des *Saisons* et de la *Création*, s'écoulèrent à Vienne, dans une gloire grandissante. La dernière visite qu'il reçut fut celle d'un officier de Napoléon venu pour lui rendre hommage. Il mourut le 31 mai 1809, quelques jours après l'entrée à Vienne de l'armée française.

Beethoven reçut quelques leçons de Haydn; et Mozart a écrit : *Haydn fut le premier qui m'ait enseigné la manière d'écrire un quatuor*. Ces deux faits seraient suffisants pour imposer au moins quelque prudence au critique, et lui interdire un jugement méprisant comme celui qu'a porté R. Wagner sur l'aimable symphoniste. Il est vraiment trop facile d'indiquer en quoi la musique d'un Haydn diffère de celle d'un Beethoven. L'une s'amuse à la surface des choses; l'autre pénètre jusqu'au secret du cœur et au mystère le plus profond de la vie morale. L'une est un *divertissement*; l'autre a été considérée comme une *intuition* des vérités fondamentales et suprêmes, une révélation aussi riche de sens, mais plus directe, que la doctrine du théologien, du savant ou du philosophe. Certes, entre ces deux formes de l'art et de la pensée il y eut souvent des différences de nature et non de degré : l'idée en est suggérée par la physionomie volontaire et méditative de Beethoven qui fut parfois comme accablé par le monde de pensées qui s'agitait en lui; mais il y eut aussi des ressemblances réelles, nombreuses, qu'une ambitieuse et chimérique conception du rôle de la musique

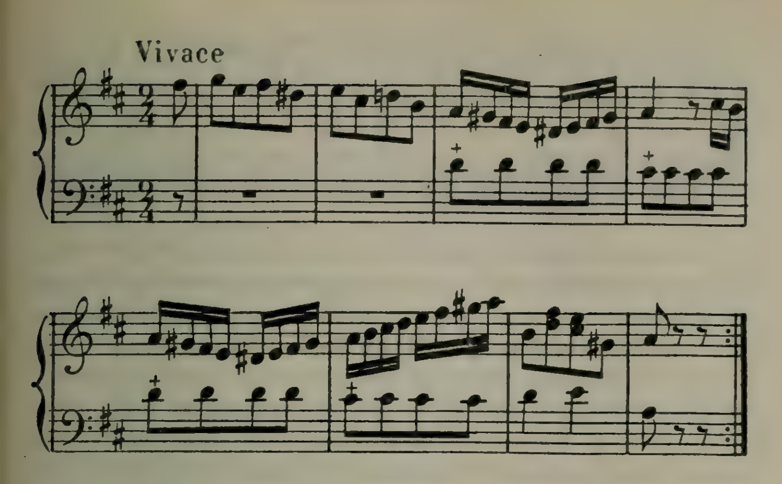
ne saurait faire oublier. D'ailleurs, pourquoi juger par comparaison? Comparer, c'est toujours faire tort à quelqu'un ou à quelque chose. Si les quatuors et les symphonies de Beethoven devaient nous faire condamner comme trop superficiels ceux de Haydn, combien d'autres exclusions il faudrait prononcer! Le dédain de la musique appliquée à divertir les gens du monde devrait s'étendre à l'ancien opéra et aux œuvres des clavecinistes pendant deux siècles, à Couperin et à Rameau, aux suites, aux concertos brandebourgeois et à l'Offrande musicale de J.-S. Bach, aux sonates de Philippe-Emanuel, à Scarlatti, à toute l'école de Mannhein, à Mozart, à une grande partie de ce qu'a écrit Beethoven lui-même... Et si l'on jugeait par analogie des choses voisines, que resterait-il de l'art charmant des peintres du XVIII^e^ siècle? Enfin, il faut juger Haydn d'après l'art de son temps, et non d'après le nôtre. Il apparut à ses contemporains comme un génie aussi hardi et nouveau que le fut l'auteur de la *Tétralogie*. Em. Chabrier, dans une lettre datée de Bayreuth, se déclarait « bouleversé d'admiration » par les œuvres de Wagner; or voici un cas analogue : Reichardt (dans ses *Vertraute Briefe*, 1802-4, I, 97) dit que Cherubini, lorsqu'il entendit les symphonies de Haydn aux Concerts de la Loge olympique, fut frappé de stupeur, resta pâle et muet d'émotion, *blass und verstummt*...

Dans sa première musique instrumentale, Haydn n'apparut nullement comme un révolutionnaire, mais suivit d'abord les usages et la mode d'un temps où le genre *quatuor* et le genre *symphonie* n'étaient pas encore nettement constitués. En 1755-6, il composa à Weinzirl les dix-huit ouvrages formant le recueil de ses op. 1-3 qui, un peu plus tard, furent publiés à Paris et à Londres sous le nom de *quatuors*, mais qu'il avait appelés lui-même *Nocturnes, Divertissements ou Cassations*; et M. Hadow estime avec raison que l'un deux (op. 1, n° 5) « a tous les titres pour être considéré comme la première *symphonie* de Haydn », honneur qu'on accorde habituellement à la symphonie en *ré*, écrite à Lukavec en 1759. Dans ces œuvres de début un peu hésitant et où il détermine ses cadres non d'après une idée esthétique personnelle mais d'après les ressources qu'il

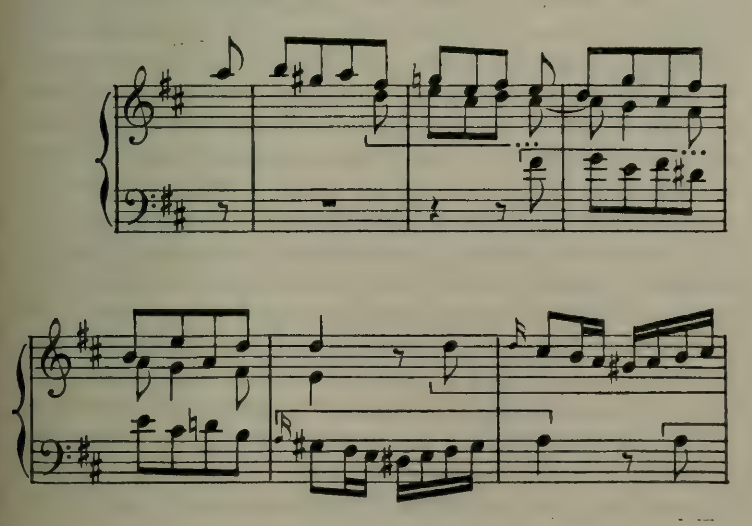
a sous la main, Haydn écrivit tantôt pour les instruments à cordes, tantôt pour cordes, cors et hautbois. Le plan est encore incertain : il comprend tantôt trois, tantôt cinq mouvements; à partir de l'op. 3, sauf de rares exceptions (comme le n° 4 de ce recueil, qui n'a que deux parties), Haydn se fixe au nombre de quatre mouvements qui deviendra traditionnel : *Allegro*, *Andante* ou *Adagio, Menuet, Finale*. Le plus important de tous, le premier, suit les modèles de construction tripartite donnés par Ph.-E. Bach : 1° *Exposition*, comprenant une première idée, et, après une modulation à la dominante ou au ton relatif, une seconde idée avec une série de phrases faisant contraste; 2° *Développement* de phrases tirées de l'exposition et modulant librement; 3° *Récapitulation* reprenant la première et la seconde idée à la tonique. Cette construction typique se trouve aussi dans l'adagio par lequel débute le 3e quatuor, dans un assez grand nombre de menuets, parfois même dans les quatre mouvements de la composition. Il en sera de même dans les œuvres de Mozart et de Beethoven. Dès ses premiers quatuors, Haydn ne sut pas donner au développement son étendue normale; il n'arriva que peu à peu à l'équilibre satisfaisant des deux premières parties de l'*Allegro*. L'*Andante* ou *Adagio* est, habituellement, un solo ou un duo de violon, d'une mélodie très chantante et expressive, comme l'adagio du quatuor en *ré* majeur (op. 1, n° 3), et celui du quatuor en *sol* (op. 1, n° 4). La sourdine ajoute une grâce caressante à la mélodie dans l'*adagio* du quatuor en *ut* (op. 1, n° 6), dans l'*Andantino* du quatuor en *mi* (op. 3, n° 1; dans l'*adagio* du quatuor en *mi* bémol, op. 2, n° 3, toutes les cordes jouent en sourdine). Les *menuets* ont un *trio*, forme qui se combine dans le quatuor n° 3 de l'op. 2 (comme plus tard dans quelques sonates pour piano) avec celle de l'air à variations; ils sont très soignés, d'une ingéniosité typique, et d'une grande variété. Il n'y a pas moins de vingt-six menuets dans les trois premiers volumes de quatuors. Les *Finales* pourraient tous être caractérisés par le mot *scherzando* inscrit en tête de deux d'entre eux. Ce sont des jeux pleins d'humour. « Ils sont, dit M. Hadow, extraordinairement badins de caractère, pleins de saillies et de facéties,
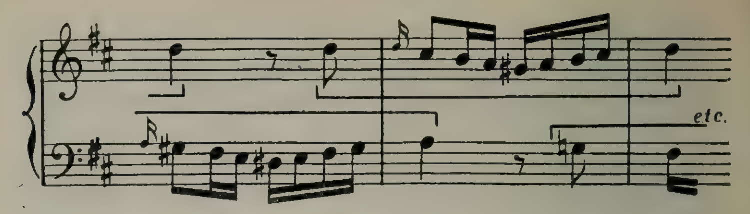
courant d'une vitesse *à se rompre le cou*, bouillonnants de rires, de gaîté et d'entrain... Nous pouvons imaginer l'effet de ces gambades sur un auditoire accoutumé aux manières courtoises de Bonno, de Reutter et de Wagenseil. Personne jusqu'alors n'avait osé exécuter de semblables tours dans les salons de réception : même l'ironie de Couperin et les épigrammes incisives de Dominique Scarlatti sont très différentes de ces éclats de rire enfantins et spontanés. Et, bien que de temps en temps pût se trouver un auditeur pour hocher la tête et débiter de longues phrases, comme l'ont toujours fait les pédants, sur la *dignité* de l'art, la majorité des gens de nature saine et sensée acclama cette innovation et, — comme l'ont toujours fait depuis lors les vrais amis de la musique — fit un chaleureux accueil à l'apparition, dans la musique de chambre, de l'esprit même de la Comédie. » Telle est la physionomie générale de ces premiers quatuors qui, pour la plupart, sont des œuvres d'apprentissage, mais dont le plan passa dans l'usage et fut adopté comme modèle.

Les sonates de Haydn pour piano seul ont été écrites dans la période 1763-1797. Il y en a 39, grâce à M. Riemann qui a réédité récemment une sonate retrouvée dans une publication anglaise de 1791, et quatre autres pièces datant de 1763 et 1766. Leur ensemble forme un répertoire varié, fort agréable, extraordinairement superficiel, où il y a autant de gains que de pertes si on le compare à ce qui a précédé et à ce qui a suivi. Cette musique encore chargée des ornements de la composition pour clavecin est celle de Ph. E. Bach, allégée, assouplie, clarifiée, ayant des cadres prêts à porter une pensée personnelle et profonde, mais encore dépourvus de cette pensée. Les thèmes et les rythmes témoignent d'une grande richesse d'imagination, mais la technique est loin de conserver l'intérêt et la beauté que lui avaient donnés les anciens maîtres. On n'y voit aucune recherche d'harmonie originale et peu de construction savante. La main droite commence-t-elle à dessiner un thème? On s'attend à ce que la main gauche, en faisant son entrée, reprenne ce thème en imitation; mais une banale répétition de notes remplace ce procédé classique :




Voilà un échantillon (il y en a de plus sérieux!) de la manière de Haydn (Cf. le *Presto* de la XXVIII^e, édition Breitkopf). Quand ce thème a montré sa forme grêle, il esquisse une gambade, la répète, et conclut ensuite avec assurance, comme s'il avait dit quelque chose. On ne trouve pas partout cette pénurie d'éloquence réduite à un geste si court ; la suite même du texte que nous venons de citer le prouve bien :






En vertu d'une continuité qui est la grande loi de l'histoire, ces gentillesses, après être passées dans la musique de Mozart, ne seront pas dédaignées de Beethoven ; par une évolution insensible, elles nous conduiront jusqu'à observer cet héroïque effort dans la concentration de la pensée et de la volonté qui produira les chefs-d'œuvre de la dernière période beethovenienne. Il ne faut donc parler des sonates de Haydn qu'avec respect, sans méconnaître ni leur mérite ni leur valeur historique. Et comme ici la forme est plus importante que la « psychologie » qu'elle recouvre, il convient d'entrer dans quelques détails.

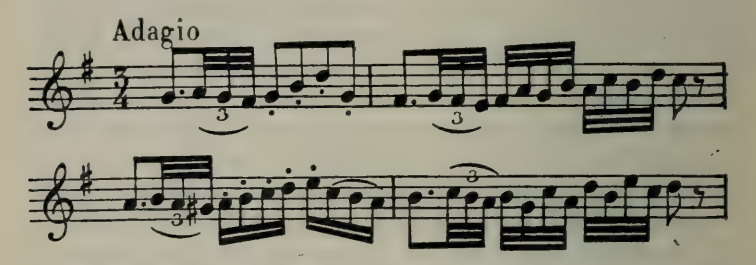
Les sonates de Haydn, assez diverses de plan, ont en général trois mouvements : *Allegro*, *Adagio* ou *Andante*, *Presto*. Il y a des exceptions. Quelques sonates brèves et de tonalité unique, n'ont pas d'adagio (n° XII en *si* bémol, composé d'un *Allegro moderato* et d'un *Moderato* ; n<sup>os</sup> XXII, XXIII, XXXIII, XXXIV, même édition, où le mouvement lent est remplacé par un menuet). C'est d'ailleurs dans le menuet et dans le presto qu'excelle Haydn. Huit sonates n'ont que deux mouvements. (L'une d'elles, n° XII en *sol*, contient un *Allegro innocente* dont le titre est à retenir. Ces deux mots : *innocence* et *joie*, ne sont-ils pas une excellente formule pour résumer le génie du compositeur?) La sonate XXI a quatre mouvements.

L'allegro de début, — quelquefois remplacé par un andante (n<sup>os</sup> XV, XXXII) ou un rondo (n° XVIII) — a la structure propre à la *sonate*, conforme à la tradition. Nous avons dit plus haut qu'il manquait à Ph.-E. Bach d'avoir donné un intérêt égal aux thèmes de cette partie ; la même observation peut s'appliquer ici à Haydn. Assez rarement, après l'idée principale, il introduit un second thème réel indépendant, faisant équilibre par voie de contraste avec le premier ; c'est le cas de l'énergique et brillante sonate

n° XIV, des sonates XXIII et XXIV, aux idées un peu minces mais d'allure charmante, et de la XXXI<sup>e</sup> que Mozart aurait pu lire comme on regarde un miroir. Ailleurs, les idées secondaires ne sont qu'une déformation de l'idée principale, ou des esquisses écourtées. Dans la seconde partie de l'allegro, où l'idée fondamentale est reprise avec développement et qui a la forme caractéristique de la *sonate*, Haydn suit rigoureusement le principe adopté par Em. Bach, d'après lequel cette seconde partie ne doit rien contenir qui ne soit déjà dans la première, au moins en germe : principe excellent et d'importance capitale, qui assure l'unité d'une œuvre et marque le progrès des compositions modernes sur celles du XVI<sup>e</sup> siècle; mais Haydn n'en fait pas une application uniforme. Dans l'*Allegro con brio* de la simplette sonate V, il développe le second thème avant le premier, à la manière de Scarlatti. Dans cette jolie sonate XXVI, qui éveille l'idée d'une marche d'enfants armés de trompettes et jouant au *soldat*, le développement est présenté dans l'ordre ou le désordre suivant : 1° premières mesures du thème initial; 2° premières mesures du second thème; 3° marche de transition empruntée à la péroraison de la première partie; 4° récapitulation de l'ensemble. Dans la sonate III, bâtie sur des rythmes souvent repris par Mozart et Beethoven, il y a un plan plus curieux : la seconde partie de l'allegro consacrée au développement, débute, de façon imprévue, par le motif qui figure à la 3<sup>e</sup> *avant-dernière* mesure de la première partie. Sur ce motif très secondaire, Haydn institue un travail de contrepoint et de modulations assez serré; il reprend ensuite le *second* motif de la première partie (lequel, n'étant qu'une transformation ou un arrangement du thème initial, rend superflu le rappel de ce dernier). Le procédé, inconnu de Bach, souvent employé par Haydn et ses successeurs, qui consiste à accrocher un développement au motif *final* de la partie à développer, a pour résultat indiscutable de resserrer encore l'unité de la composition. Nous le retrouverons dans Beethoven. Comme exemple d'unité obtenue par la concentration de toutes les parties d'une œuvre autour d'une seule idée principale, on peut citer la sonate XXII. Enfin, Haydn fait un usage très

étendu de la liberté prise pour la première fois par Bach dans un certain nombre de ses sonates : il ne s'astreint pas à reproduire avec une exactitude rigoureuse le thème qu'il faut développer. Dans les mouvements où il adopte la construction du lied ou du rondo, il aime les variantes rythmiques et mélodiques. Il va, en somme, beaucoup plus loin que son prédécesseur; Beethoven ira plus loin encore.

Les adagios encadrés par les mouvements vifs sont écourtés et n'ont pas ce caractère grave, recueilli, profond, ou même cette allure vocale qui nous paraissent inséparables de ce genre de pièces :




Cette phrase légère et sautillante, jouée *mezza voce*, (Sonate II) ressemble plus à un jeu de grâce, à un Scherzo, qu'à un chant où s'exprime l'émotion. Nous en sommes encore à la musique de clavecin, où il fallait multiplier les notes et les « agréments » pour combler les vides de la sonorité. Au point de vue de la construction, les mouvements lents sont divers. L'Adagio de la sonate XXV, l'Andante de la sonate XXX, ont le même plan que l'allegro classique. Le *Larghetto* de la sonate XXXI (composé de deux parties à peu près égales dont la première va du ton de *fa* naturel mineur au ton parallèle de *la* bémol majeur, tandis que la seconde, construite sur les mêmes motifs, s'étend sur plusieurs tonalités apparentées), a la forme du lied à deux parties. L'Adagio de la sonate I a trois parties : chacune reproduit le thème initial, mais la seconde le traite en forme de variation, — ce qui est le schéma du lied tripartite, ou encore celui de l'allegro avec une exposition, un développement et une récapitulation. Le *Cantabile* de la sonale III, une des compositions qui font le plus d'honneur à Haydn en le rapprochant de Beethoven, tient

à la fois du lied à trois parties dans l'exposé du thème principal, de la pièce à variations, et du rondo.

Dans le dernier mouvement de la sonate, Haydn emploie assez souvent la forme du rondo en suivant l'usage traditionnel. Il fait reparaître la phrase principale toujours dans le même ton, parfois avec quelques modifications rythmiques ou mélodiques ou en répétant avec elle une phrase secondaire (*molto vivace* de la sonate II). Le Presto de la sonate XVI, où il s'écarte exceptionnellement de ses habitudes dans l'emploi des tonalités, est un des plus charmants du recueil. Il y a là une légèreté de main et une verve qui n'ont pas été dépassées.

Lentement, non sans quelque hésitation, Haydn s'est élevé du quatuor et de la sonate à la symphonie. Il y fut comme porté par les circonstances, lorsqu'il trouva chez le comte Morzin en 1759, puis chez le prince Esterhazy en 1760, un petit orchestre de choix à sa disposition. L'organe créa la fonction. En principe le quatuor appartient à la musique de chambre, et la symphonie à la musique de concert; l'un est fait pour une société d'élite réunie dans un salon, l'autre pour le « public »; mais cette limite fut inconnue d'abord de Haydn : entre les deux genres, participant à la fois du premier et du second, régnaient « l'Ouverture » et le « Divertissement » à l'italienne, comme le Divertissement *a sei* écrit en 1759 pour deux violons, deux cors, cor anglais et basson. A la même date, la « symphonie » en *ré*, petite pièce de médiocre valeur, semble être un compromis : elle a un *Andante* pour cordes seules, un *Allegro* et un *Finale* pour cordes, cor et hautbois. A partir de 1760, durant les trente années passées à Eisenstadt, Haydn apprit à tirer parti des instruments à vent, mais cultiva également la musique d'intimité et la musique de plus grande envergure : c'est à cette période de progrès et de maturité (1760-1776), qu'appartiennent les dix-huit quatuors réunis sous les numéros d'opus 9, 17, 20, le charmant quatuor en *ré* mineur, op. 42, le premier trio avec piano, les seize premières sonates pour piano, un assez grand nombre de concertos et de divertissements. La série des œuvres où le compositeur se dégagea des tâtonnements et des entraves du début pour atteindre à une forme sans

sécheresse et bien équilibrée commence en 1761 avec la symphonie le *Midi*, où l'on trouve les cadres classiques (brève et solennelle *Introduction*, *Allegro* étincelant, *Adagio* avec un très heureux emploi des flûtes, *Menuet* avec trio, *Finale*). C'est peut-être par suite d'un simple hasard de transmission et de copie que, sur les douze premières symphonies écrites avant 1763, quatre n'ont pas de menuet. La symphonie en *mi* mineur (1772) marque, dans l'art de traiter et de développer un thème, un progrès qui s'accentua de plus en plus dans les trente symphonies écrites jusqu'en 1781. A partir de cette date, Haydn ressentit l'influence de Mozart dont le rapprochait, malgré la différence d'âge, une rivalité fraternelle. On aime à se représenter ces deux génies musicaux comme deux papillons qui volent ensemble, décrivent des méandres parallèles, s'entrecroisent, se dépassent tour à tour l'un l'autre et prennent alternativement la direction du jeu aérien où s'ébat leur caprice.

Parmi les sources diverses qui ont alimenté le musique symphonique de Haydn, on a signalé comme très importantes les mélodies populaires. L'attention a été attirée sur leur rôle par le Dr KUHAČ dans une étude écrite en hongrois et publiée à Agram en 1880. N'ayant pu en prendre connaissance, nous nous bornerons à traduire, à titre de témoignage, ce que M. Hadow dit de cette question dans l'*Oxford History of Music* :

« Déjà en 1755, Haydn avait manifesté sa nationalité par l'emploi, de temps à autre, de rythmes et de cadences slaves. Pendant sa période d'Eisenstadt, cet emploi devint fréquent au point d'en être habituel. Aucune autre source n'eût pu lui fournir les mètres qui, pour ne mentionner que quelques exemples, se trouvent au début des premiers mouvements des quatuors, op. 9, nos 1 et 2; du Finale, op. 17, no 1, et des quatre mouvements de l'op. 20, no 3. Mais, outre ces ressemblances indirectes, il commença bientôt à utiliser les chants et les danses mêmes de la colonie croate au sein de laquelle il vivait. La symphonie en *ré* majeur (catalogue de Haydn, no 4) commence par le rythme du Kolo, danse indigène des paysans slaves du sud. La Cassation en *sol* (1765) a son premier mouvement fondé sur une chanson à boire croate; le trio de la symphonie en *la* majeur (Catalogue de Haydn, no 11) est construit sur une ballade croate. Le premier Allegro du quatuor en *ré* majeur, op. 17, no 6, le Finale de celui en *mi* ♭, op. 20, no 1, le « Rondo à l'Hongroise », du troisième concerto pour piano, fournissent des exemples également frappants; et l'on peut en dresser une liste ininterrompue dans toutes les productions de sa vie entière. On peut ajouter que bon

nombre de ces mélodies, qui en tant que chants populaires peuvent être identifiées exactement, sont précisément celles qu'un critique choisirait comme étant spécialement caractéristiques du style de Haydn parvenu à maturité. A partir de 1762, sa musique est de plus en plus saturée de leur influence; il est en sympathie si étroite et si intime avec elles que, lorsqu'il emprunte, il fait en réalité l'impression de rentrer dans son propre bien.

« ... Fils d'un paysan croate, Haydn conserva toute sa vie les caractéristiques de sa race et de sa classe; il fut essentiellement homme du peuple, et son heureuse destinée, loin d'en affaiblir l'effet, ne servit qu'à le mettre en relief. Eisenstadt était près de son pays natal; tout le pays était riche des chants populaires qu'il avait aimés dès son enfance, — chants du laboureur et du moissonneur, des amours rustiques et des fêtes de village. Presque inconsciemment il commença à les introduire dans la trame de sa composition, empruntant ici une phrase, là un accord, là une mélodie entière, et façonnant peu à peu ses propres airs sur les modèles de son pays natal. Il commence à les employer couramment à partir de la symphonie en *ré* (1762), jusqu'aux symphonies de *Salomon* en 1795; ils se frayent un chemin partout : quatuors, concertos, divertissements, même hymnes et messes; ils renouvellent d'une vie fraîche et vigoureuse un art qui paraissait vieillir avant son temps. Haydn n'avait plus besoin dès lors d'antithèses sentencieuses et guindées, d'ornementation laborieuse, de procédés de rhétorique au moyen desquels la pensée, si sincère qu'elle soit, peut prendre une allure boursouflée et artificielle. A leur place nous avons une musique vivante, animée, avec un sang généreux dans ses veines et une passion sincère dans le cœur : l'expression libre et spontanée des joies et des tristesses d'une nation.

« Dans l'histoire de la symphonie, ce changement est profondément significatif. La chanson populaire fut pour Haydn plus que les chorals ne furent pour les grands contrepointistes allemands. Ce ne fut pas seulement un moyen de direction et un guide, ce fut sa source d'inspiration, naturelle et immortelle. De là la fraîcheur particulière de sa musique, et sa vitalité, spécialement dans ces œuvres où l'influence populaire est la plus forte. Si nous comparons l'Hymne National autrichien avec un air quelconque de Galuppi ou de Hasse, ou même d'Emmanuel Bach, nous sentons que nous sommes dans un monde différent. Ce n'est pas seulement une autre langue, c'est un autre ordre d'existence : une période de développement qui a franchi les grandes frontières organiques. Et l'hymne autrichien n'est qu'une ballade croate, anoblie et élevée à une haute dignité par la main d'un maître. »

Le D^r^ Kuhač n'a-t-il pas un peu cédé aux suggestions d'un nationalisme très honorable? Sa manière de voir nous paraît exagérer l'importance de quelques détails et généraliser abusivement un petit nombre de cas particuliers.

En lisant l'œuvre de Haydn, on a peu l'impression d'une musique croate ; on se sent plutôt engagé dans le courant franco-italien qui traverse tout l'art du XVIIIe siècle.

Il est presque inutile de dire que le premier caractère d'une telle production est son extrême facilité. Haydn comparaît lui-même sa verve au jet d'un réservoir débordant (n'entendez pas le jet d'un robinet toujours ouvert). Sa musique est improvisée, *allante*, sans surprises, douée de cette vertu d'entraînement et d'attraction qui fait qu'une première entrée d'idées fait attendre et presque deviner les idées qui suivront. On glisse, sans heurts de passion et sans pauses pour la rêverie, sur des pentes gazonnées et doux fleurantes. La clarté du discours est parfaite ; on traverse un monde de formes bien ordonnées et transparentes ; partout règne un enjouement obstiné, une bonne grâce souriante, une pensée qui se complaît dans l'idylle, et qui, sans être habituellement profonde, est capable, à l'occasion, d'éloquence et de pathétique. Esprit admirablement équilibré, d'une santé morale inaccessible aux orages de l'âme, non dépourvu de finesse et de malice, mais bourgeois, bonhomme, très pratique, sans curiosité philosophique ou esthétique, resté *peuple*, enfant et ingénu malgré les circonstances de la vie et l'expérience de l'âge, Haydn a compris l'art comme un divertissement, et s'est amusé, avec la naïveté foncière d'un honnête Allemand, à de jolies bagatelles. Il semble, — si l'on peut citer ici un pareil philosophe ! — qu'il ait fait l'application de l'excellente formule de Spinoza : *bene agere et lætari*. Il y a une lettre de Haydn où, rentré à Esterhaz après une bonne saison d'hiver passée à Vienne, il se dépeint comme exilé au désert après un rêve enchanté et se plaint de n'avoir plus à manger « de l'excellente viande de bœuf, du ragoût aux petites boulettes (?), du faisan de Bohême, des oranges, des pâtisseries, du chocolat à la crème, des glaces à la vanille ou à l'ananas ». Il y a de tout cela dans les quatuors, les sonates et les symphonies. Cette lettre naïve, adressée à Mme von Geuzinger, est du 9 février 1790 (Haydn avait alors près de soixante ans). Elle révèle, plus qu'on ne croirait d'abord, la nature d'un homme et d'une race. A ses visiteurs, le musicien qui avait écrit la symphonie de *la Poule*, montrait volontiers

les trophées de sa carrière : les tabatières données comme gratifications par des mains royales, la montre de Nelson, la bague du roi de Prusse, la médaille des musiciens français, celle de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, les diplômes des Académies de Paris, d'Amsterdam et de Stockholm, le parchemin d'Oxford... Tous ces bibelots amusaient honnêtement son amour-propre; il est douteux qu'après la réunion de ces objets de vitrine, il ait conçu pour l'art une mission plus haute. Qu'on imagine l'aimable compositeur avec sa veste brodée, sa perruque à queue et le sourire de bonté qui éclairait toujours sa grosse figure un peu épaisse : on aura une image symbolique assez exacte du caractère de l'homme et aussi du musicien. D'autres traits doivent s'ajouter à cette esquisse.

Joseph Haydn a écrit un assez grand nombre de compositions religieuses d'un caractère qui, parfois, les distingue à peine de sa musique profane. Il était pieux, dévot même, aimant les signes de croix et allant jusqu'à mettre une formule liturgique (*Laus omnipotenti deo in nomine domini...*), tout comme les anciens organistes, en tête d'une cantate ou à la fin d'une partition d'opéra-bouffe; mais sa religion était moins une conviction grave qu'une habitude ou un honnête calcul de bourgeois jovial, bénisseur et timoré. « Je me lève de bonne heure, disait-il (en 1770), et, sitôt habillé, je me mets à genoux : je prie Dieu et la sainte Vierge *que tout me réussisse* encore aujourd'hui. Après que j'ai pris un petit déjeuner, je m'assieds à mon clavier et je commence à chercher. Si je trouve tout de suite, cela marche vite, sans beaucoup de peine; mais quand cela n'avance pas, je reconnais que j'ai perdu la grâce par un péché quelconque et je me remets à prier jusqu'à ce que je me sente pardonné. » Vingt-six messes, deux Requiems, deux *Te Deum*, treize offertoires, un *Stabat* et trois oratorios sont les produits principaux (nous ne parlons pas d'un nombre indéterminé de motets et de pièces diverses) de cet état de grâce, exempt de péché mais non d'esprit profane et d'égoïsme un peu prosaïque. Mendelssohn, dans une lettre du 26 octobre 1833, parlait ainsi d'une des messes de Haydn : « elle est scandaleusement gaie ». Haydn se rendait compte de ce défaut de ses messes et l'avouait avec

une ingénuité charmante : « Je ne sais pas les écrire autrement, disait-il; lorsque je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie, que mes notes coulent comme d'une fontaine : et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement. » Pour excuser le compositeur qui avait cet heureux privilège de la bonne humeur obstinée et du sourire *quand même*, on a comparé son état d'esprit à celui des gens du peuple qui, au moyen âge, ne distinguaient pas une fête religieuse d'une fête de village, apportaient à l'église un naïf désir de réjouissance, affublaient les statues de la Vierge d'oripeaux éclatants et de diadèmes en fausses pierreries. Vue ingénieuse et assez profonde! Cette inaptitude à distinguer le sacré du profane suppose une sincérité et comme une bonne santé de la foi qu'ignorent les âges modernes : les règles qui firent de la musique religieuse une chose à part, ne pouvaient avoir leur principe que dans une corruption qu'il fallait combattre, de même qu'une codification de préceptes moraux ou de recettes de médecine sous-entendent leur raison d'être, à savoir une dégénérescence du type humain qu'on veut relever.

Les *Sept paroles du Christ*, tour à tour écrites pour symphonie, pour quatuor, puis *arrangées* comme oratorio par Michel Haydn, sont pleines de sentiment et de majesté, mais manquent de caractère dramatique.

Le texte de la *Création* (1798), tiré du *Paradis perdu* de Milton par Lidley, puis traduit en allemand par van Swieten, offrit à Haydn l'occasion d'écrire de grandes et de petites choses dans le genre sacré. Il y a dans cet oratorio quelques pages qui doivent à la forme fuguée une réelle grandeur; mais l'ensemble de la composition musicale n'est guère à la hauteur du sujet traité. Pour donner une image du chaos, pour peindre le monde s'éclairant et s'ordonnant à la parole de Dieu, pour commenter les phrases sublimes de la Bible, pour faire enfin parler le premier couple humain, il fallait un génie d'un autre caractère que celui de Haydn; l'auteur de la *Création* est religieux sans doute, mais comme un homme heureux qui a pris ses sûretés avec le Ciel et n'a pas à s'inquiéter de la destinée. Il veut traiter le plus grand drame que l'imagination

humaine puisse concevoir, mais il lui manque l'essentiel : la puissance de Hændel et de Bach, l'intensité de lyrisme qu'on devait trouver plus tard dans la *Rédemption* de C. Franck, dans un poème comme *le Sacre de la femme* de V. Hugo... Fait pour l'idylle, Haydn reste idyllique en cette formidable entreprise. Il s'amuse aux détails, et sa libre imagination s'attarde à des puérilités; il est plus voisin de la *Chanson des oiseaux* que d'*Israël*. Son œuvre ressemble, selon le mot de Michel Brenet, « à une arche de Noé fabriquée à Nuremberg ».

Autour de cet oratorio de la *Création* (*Die Schöpfung*), qui, par son succès, fit suite aux chefs-d'œuvre de Hændel, on peut grouper quelques œuvres du même genre, mais moins connues : *Die Schöpfungsfeier* (1782) de K. Possin, maître de chapelle à Rheinsberg; *Die Schöpfung* (1789) de Kraus, maître de chapelle à Weimar; *Halleluja der Schöpfung* de Ludw. Aem. Kunzen, exécuté dans l'église Saint-Esprit de Copenhague en 1796. Ces œuvres, comme la *Création* de Haydn, sont moins des oratorios à la façon de Hændel, que des cantates avec chœur et soli. Il en est de même de *Vater unser* de Naumann (un chef-d'œuvre) sur les vers de Klopstock, de *Lob der Musik* (1784), le meilleur ouvrage de Schuster, de *Die Religion* (1788) de L. Benda, etc.

Les *Saisons (Die Jahreszeiten)* furent composées aussitôt après la *Création* et exécutées en 1801. Leur titre d'*Oratorio* est assez impropre et provoqua de justes critiques; c'est une suite de cantates, mais sans caractère vraiment religieux, conçues un peu dans l'esprit réaliste ou naturaliste des fêtes de la Révolution pour l'Agriculture, et où Haydn, avec une tranquillité d'imagination et de sentiment qui trouvent que tout est bien en ce monde, s'amuse à d'aimables tableautins : le chant du laboureur (qu'il veut joyeux, alors qu'une chanson populaire, beaucoup plus expressive, est d'un caractère opposé), le lever du soleil, la chasse, les vendanges, le duettino amoureux de deux paysans, un lied de fileuses, une scène d'orage, le printemps... Ce sont des Géorgiques presque laïcisées, sans la mélancolie secrète du poète antique et le « mortalibus *ægris* » de Virgile. On peut y signaler un chœur (fin de la 1re partie) qui ne serait pas indigne de Hændel, et une fugue sur l'Abondance dont le thème a été repris par Mozart

(dans le *Quam olim Abrahæ* de son *Requiem*). Beethoven, dans la « Scène au bord du ruisseau » de sa 6ᵉ symphonie, s'est souvenu du premier chœur des *Saisons*.

Les innovations de Haydn nous paraissent, à distance, peu de chose; mais la grâce et la limpidité de son art ont conservé leur charme. Il reste, comme Schubert, le modèle d'une vertu nécessaire aux compositeurs : l'ingénuité.

## Bibliographie.

C. F. Pohl : *Joseph Haydn*, 2 vol. (Leipzig, 1878, 1882). — A. Sandberger : *Zur Geschichte der Haydn's quartetts* (dans l'*Altbayerische Monatschrift*, vol. II, nᵒˢ 2 et 3, Munich, 1900). — Fr. S. Kuhac : *Joséf Haydn* (Zagreb, 1881). — Hadow : *A croatian composer* (Londres, 1897), et le vol. V de l'*Oxford History of Music*, ch. VIII (Londres, 1879). — Guido Adler : Discours académique (*Festrede*) sur Haydn, dans *Haydnzentenarfeier*, *III Kongress der Intern. Mus. Ges.*, 1 vol., Vienne, Artaria, 1909. — Michel Brenet : *Haydn* (collection Chantavoine, Alcan, 1910. Ce dernier ouvrage contient une abondante bibliographie).

Michel Haydn, frère de Joseph, a surtout cultivé le genre religieux. Un choix de ses œuvres a été donné par L. H. Perger dans le volume XXIV, 2, des *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*; cf. Wuzbach, *Joseph Haydn et son frère Michel* (en all., 1862).

# CHAPITRE LVII

## MOZART

Sa vie. — *Première période* (1756-1773); de sa naissance jusqu'à la rentrée d'Italie. — L'enfance merveilleuse. — Années d'apprentissage et de voyage. — Vienne. Paris. Londres. Le retour à Salzbourg. — Les trois voyages d'Italie. — *Deuxième période* (1773-1781) : de la rentrée d'Italie jusqu'à l'installation à Vienne. — La vie de Salzbourg. — Mozart au service du prince-archevêque. — Mannheim et Paris. — Le retour à Salzbourg. — *Troisième période* (1781-1791) : de l'installation à Vienne jusqu'à la mort. — La rupture avec le prince-archevêque. — Continuels soucis d'argent malgré quelques succès au théâtre. — L'inutile triomphe de la *Flûte enchantée*. — L'homme. — Son caractère : gaité et tendresse. — L'orgueil et la foi. — L'appel du génie. — L'œuvre (moins les œuvres dramatiques). — Les œuvres vocales : musique religieuse et Lieder. — La musique instrumentale : symphonies, concertos, musique de chambre, sonates. — Bibliographie.

Mozart appartient à la génération qui suivit immédiatement celle de Haydn. Son rôle ne fut pas seulement de continuer son illustre prédécesseur en le répétant, mais de diversifier et d'élargir la musique traditionnelle, d'y mettre plus de pensée et de personnalité, — et de préparer ainsi Beethoven.

Le plus extraordinaire musicien que le monde ait jamais vu n'a vécu que trente-cinq ans! Sa carrière musicale est admirablement riche en chefs-d'œuvre; dès l'enfance, c'était déjà un maître.

Wolfgang Amadeus Mozart naquit à Salzbourg (Autriche) le 27 janvier 1756. Son père, Léopold Mozart, était maître de chapelle du prince-archevêque de Salzbourg. Dès ses premières années, le petit Wolfgang provoqua avidement les leçons de son père; à peine âgé de quatre ans, il

s'exerçait à composer de petits morceaux pour clavecin. Autour de lui, tout était musique : sa sœur, plus âgée que lui de cinq ans, était déjà une petite virtuose; son père, solide musicien et auteur d'une excellente *Ecole du violon,* s'était consacré avec passion à l'éducation musicale de ses deux enfants; enfin, la ville entière de Salzbourg retentissait nuit et jour de musiques de toutes sortes : musique à la cour, à l'église, à l'Université, dans les salons, dans les rues, musique tout autour de l'enfant prédestiné.

Quand il eut atteint sa sixième année, son père résolut de mettre à profit ses talents surnaturels et d'entreprendre une tournée de concerts à travers l'Europe pour exhiber l'enfant prodige. Alors commença pour Mozart une vie de voyages extrêmement utile à sa formation musicale, et qui dura jusqu'à son retour d'Italie en mars 1773. Ces années d'apprentissage et de voyage, qui n'en sont pas moins déjà des années de création, peuvent constituer dans sa biographie une première période assez distincte.

Après un séjour de trois mois à Vienne (octobre-décembre 1762), où Léopold Mozart et ses enfants reçurent un accueil enthousiaste à la cour, la famille revint à Salzbourg pour se préparer à un plus grand voyage. Wolfgang travailla sérieusement avec son père le clavecin et la composition, et, entre temps, s'improvisa violoniste presque sans leçons, si bien qu'il fut capable, au bout de six mois, d'exécuter un concerto de violon devant l'Électeur de Bavière. En juin 1763, le père, la mère et les deux enfants partent pour Paris et Londres. Ils font la route par petites étapes, dans un confortable équipage dû aux subsides de l'épicier Hagenauer. Ils s'arrêtent notamment à Munich, à Augsbourg, à Stuttgart, à Mannheim, à Bruxelles, donnant partout des concerts, autour desquels le père-impresario fait une habile réclame. Ils arrivent à Paris en novembre 1763 et y restent jusqu'en avril 1764. A Versailles, comme nous l'apprennent les lettres de Léopold aux Hagenauer, « presque tout le monde raffole d'eux » et le père « encaisse force louis d'or ». Il fait graver à Paris quatre sonates du petit prodige, pour clavecin avec accompagnement d'un violon. A Londres, Mozart fait avec sa famille un séjour de quinze mois (jusqu'en juillet 1765), séjour très profitable pour son éducation, car il y trouve la tradition encore vivante du style de Hændel et y reçoit les leçons d'un aimable musicien, Jean-Chrétien Bach. Il est en contact permanent avec les artistes venus à Londres pour la saison d'opéra italien, et le soprano Manzuoli lui apprend le chant. Bien accueilli à la cour de Londres, il y joue du clavecin et de l'orgue, et accompagne un air à la reine. Puis, sur l'invitation du prince d'Orange, il passe en Hollande, où il reste neuf

mois, et rentre triomphalement à Salzbourg (novembre 1766), après avoir visité au passage Amsterdam, Utrecht, Malines, Valenciennes, Paris (où il s'arrêta de nouveau deux mois et demi), Dijon, Lyon, Genève, Lausanne, Berne, Zurich, Schaffouse, Donaueschingen, Biberach, Ulm, Gunzbourg, Dillingen, Augsbourg et Munich. A Salzbourg, où il passe toute l'année 1767, il doit subvenir à de nombreuses commandes que lui adressent le prince-archevêque, l'Université, l'aristocratie et les riches bourgeois. Mais il travaille aussi pour lui et se perfectionne, sous la direction de son père, dans l'étude de l'harmonie et du contrepoint. L'année suivante, Léopold Mozart va montrer aux Viennois les nouveaux progrès de l'enfant dans l'espoir de trouver à Vienne, pour Wolfgang et pour lui-même, quelque emploi stable et lucratif : cette fois le public est presque indifférent, et il faut subir l'hostilité persistante des musiciens qui se liguent pour empêcher la représentation du premier opéra-bouffe du petit Mozart, *La Finta Semplice*. Décidément, il manque à Mozart la consécration de l'Italie !

Le voilà reparti, tout seul avec son père, en décembre 1769. Il visite Mantoue, Vérone, Milan, où la musique de théâtre l'attire tellement qu'il en oublie presque, pour un temps, sa chère musique instrumentale. Puis, à Florence, à Rome, à Naples, pleinement accoutumé à l'art italien, il produit des œuvres tout à fait semblables à celles des musiciens du pays. Et partout ce sont les mêmes prouesses de virtuosité et de science : exécutions surprenantes, improvisations, fugues savantes jaillissant presque instantanément de ses doigts sur les sujets les plus difficiles proposés par les meilleurs maîtres de l'Italie et que l'adolescent traite, dit son père, « comme on mange une bouchée de pain ». A Bologne, où il passa l'été de 1770, le célèbre P. Martini lui révèle les beautés du contrepoint sévère des anciens. Pendant un nouveau séjour à Milan, il fait représenter avec grand succès son opéra de *Mithridate*, et les commandes d'opéras vont le ramener encore deux fois dans cette ville. Il quitte l'Italie pour Salzbourg en mars 1771, mais revient à Milan au mois d'août de la même année pour y donner le charmant ballet d'*Ascanio in Alba*. Le jour même de son retour à Salzbourg, (décembre 1771), meurt le bon prince-archevêque de Salzbourg Sigismond de Schrattenbach, amateur passionné de musique sérieuse : grave perte pour Mozart, car le nouvel archevêque, Jérôme de Colloredo, sera pour lui un maître dur et grossier. Après plusieurs mois de travail recueilli, le jeune Wolfgang revient une dernière fois en Italie (Milan, octobre 1772) pour monter son opéra de *Lucio Silla* ; il écrit en même temps, dans le plus pur style italien, des œuvres instrumentales d'allure romantique, et quitte définitivement l'Italie en mars 1773.

Alors commence pour Mozart, avec une vie plus stable, une période de travail et d'abondante production juvénile. Cette deuxième période, dont la fin est marquée par l'installation de Mozart à Vienne (1781), s'écoule en grande partie à Salzbourg. Pourtant le jeune maître cherchera toutes les occasions de quitter sa ville natale,

où il avait trop à souffrir de la dureté inintelligente du nouveau prince-archevêque. Il passe quelques semaines à Vienne avec son père (juillet-septembre 1773), pour y chercher une place; mais ce séjour ne lui rapporte ni argent ni emploi : les Viennois ne font guère plus attention à lui. Il s'en console en donnant libre cours à son besoin de créer : l'influence de Michel Haydn, alors compositeur et maître de concert du prince-archevêque, le soutient et le stimule. A vrai dire, cette influence même, ainsi que le goût fâcheux de l'archevêque pour la musique superficielle de l'art italien en décadence, contribue à donner aux œuvres de Mozart, pendant presque toute cette période, un caractère particulièrement léger et « galant ».

Les fonctions du jeune Wolfgang à la Cour et à la cathédrale (payées vingt-cinq francs par mois!), ses premières relations avec l'aristocratie salzbourgeoise, en particulier chez la comtesse Lodron, et aussi un court séjour à Munich (décembre 1774-mars 1775), où il fait représenter avec grand succès son opéra-bouffe italien *La Finta Giardiniera*, tout cela explique aussi l'air d'élégance mondaine que présente alors son style. Pourtant, Mozart veut tenter d'échapper à la tyrannie de l'archevêque Colloredo. Après avoir demandé en vain la permission d'aller faire avec son père une tournée de concerts en Europe, il réussit enfin à partir, mais seul avec sa mère, pour un nouveau voyage dont Paris est le but (septembre 1777).

Il fait une longue halte à Mannheim, d'octobre 1777 à mars 1778, et assiste avec grand profit aux exécutions de l'orchestre de cette ville, le meilleur de l'Europe entière à cette époque. Le directeur de l'orchestre, Cannabich, lui ouvre sa maison. Mozart y rencontre les meilleurs artistes de la ville et donne des leçons de clavecin à la petite Rose Cannabich, une enfant de treize ans. Il fréquente chez Fridolin Weber, copiste et souffleur du théâtre de Mannheim, s'éprend de sa fille Aloysia, qu'il veut à tout prix épouser, et ne renonce enfin à exécuter son projet que devant l'opposition formelle du vieux Léopold Mozart. Il s'arrache douloureusemeut d'Aloysia et de Mannheim.

Le séjour de Paris (mars-septembre 1778) ne fut guère de nature à le consoler de ses chagrins. Le public parisien, tout à la querelle de Gluck et de Piccini, fit au jeune maître un accueil beaucoup plus froid que celui qu'il avait reçu quinze ans plus tôt. Mozart ne put réussir à avoir la commande d'un opéra, et n'obtint qu'à grand peine, grâce à l'influence de Noverre, de composer la musique du ballet des *Petits riens*. Pour comble de malheur, sa mère tombe malade et meurt à Paris (juillet). Sur les conseils de son père, il ne tarde pas à regagner Salzbourg, où deux vacances viennent de se produire parmi les musiciens du prince-archevêque. En passant à Mannheim, il entend deux mélodrames de Benda, *Médée* et *Ariane à Naxos*, et il se passionne tellement pour la musique dramatique, qu'il faut un ordre exprès de son père pour lui faire quitter la ville. Le voilà de nouveau à Salzbourg (1779), maître de concert et organiste du terrible prince-archevêque. Ses fonctions le rebutent : il ne cesse pas de composer de la musique instrumentale ou reli-

gieuse; mais il voudrait par-dessus tout écrire un opéra. Enfin, il obtient la commande d'un *opera seria* à Munich pour le carnaval de 1781 : c'est *Idomeneo*, accueilli avec enthousiasme, et qui classe désormais Mozart parmi les meilleurs musiciens dramatiques de son temps. Mais au milieu de la joie de son succès et des fêtes du carnaval, il reçoit l'ordre de se rendre immédiatement à Vienne pour y rejoindre le prince-archevêque qui s'y trouvait alors avec sa suite (mars 1781).

C'est à Vienne que Mozart passa presque entièrement la dernière période de sa vie. Tout d'abord, au sortir des triomphes de Munich, l'auteur d'*Idoménée* retomba dans l'esclavage ; il fut traité par l'archevêque comme les domestiques : il prenait ses repas avec eux. *Messieurs les deux valets de chambre*, écrit-il avec une ironie douloureuse, *sont placés au haut bout de la table. J'ai du moins l'honneur d'être assis avant les cuisiniers*. Cet état de choses ne pouvait durer. Après des scènes violentes où il fut grossièrement insulté par l'archevêque et même jeté dehors à coups de pied par un chambellan (1781), Mozart sortit de cette géhenne. Enfin libre, il alla loger chez la famille Weber fixée à Vienne, réduite à la mère et à trois filles, depuis la mort du père et le mariage d'Aloysia; une des sœurs d'Aloysia, Constance Weber, allait bientôt devenir sa femme (août 1782).

Ces dix années de Vienne, pendant lesquelles l'artiste écrivit ses plus purs chefs-d'œuvre, furent presque constamment empoisonnées par des soucis d'argent. Pour vivre et pour faire vivre une femme souvent malade, Mozart ne pouvait compter que sur le produit de ses leçons et sur ce que lui rapportaient ses œuvres. Il trouva quelques consolations à ses ennuis dans la tendresse d'Aloysia et dans l'affection de quelques amis comme le brave Puchberg ou Joseph Haydn, avec qui il vivait dans une intimité artistique fort utile à tous deux. En juillet 1782, l'*Enlèvement au Sérail*, composé pendant ses fiançailles, fut représenté sur l'ordre exprès de l'empereur, malgré intrigues et cabales, et obtint un franc succès. Mais l'hostilité des envieux ne cessait pas pour cela, et l'attention du public se reporta pour un temps sur d'autres musiciens, notamment sur Sarti et sur Paisiello, de passage à Vienne vers cette époque. Ce n'est qu'en 1786

que Mozart eut de nouveau l'occasion d'écrire pour le théâtre : le poète dramatique Lorenzo da Ponte rédigea pour lui, avec le consentement de l'empereur, une adaptation des *Noces de Figaro* de Beaumarchais. La représentation de l'opéra à Vienne et, peu après, à Prague, fut pour Mozart un véritable triomphe, sans cependant lui procurer la situation stable dont il avait besoin pour travailler en paix. C'est l'année suivante (octobre 1787) qu'il donna *Don Juan*, que les Viennois ne trouvèrent pas à leur goût.

A ce moment, Mozart est plus que jamais à court d'argent : le titre de « compositeur de la chambre », que l'empereur lui a enfin octroyé, ne lui rapporte qu'un salaire dérisoire. Et, admirable exemple d'énergie créatrice, c'est alors, malgré la détresse que nous révèlent ses lettres, qu'il écrit ses plus belles symphonies. Dans l'espoir d'améliorer son sort, il accepte avec empressement l'invitation que lui fait le prince Lichnowsky de l'accompagner à Berlin. Le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, grand amateur de musique, offre à Mozart le poste de Kapellmeister, avec 3 000 thalers d'appointements. Mais, après un instant d'émotion et d'hésitation, le pauvre artiste refuse, pour ne point abandonner son empereur. Il rentre à Vienne en juin 1789 et reprend sa vie de travail auprès de sa femme malade. Les représentations de son opéra-bouffe *Cosi fan tutte* (janvier 1790) furent interrompues par la maladie et la mort du souverain. Le couronnement de Léopold II à Francfort permit à Mozart de faire encore une tournée de concerts, qui fut la dernière. En septembre 1791, pour le couronnement de Prague, il fit représenter *La Clemenza di Tito,* opéra écrit en dix-huit jours et qui passa presque inaperçu. Entre temps, il avait accepté, afin de sauver de la ruine un ancien camarade de Salzbourg, de composer pour un théâtre forain un opéra féerique : ce fut *La Flûte enchantée,* représentée à Vienne le 30 septembre 1791, avec un succès sans précédent. Cette fois, c'était la gloire, et même la fortune; de partout, il reçut des offres brillantes, mais trop tard! Epuisé par le travail et les privations, il ne put même plus finir le *Requiem* qu'on lui avait commandé et où il vit un présage de sa fin prochaine. Il mourut

le 15 décembre 1791, et, par une horrible tourmente de neige qui dispersa les quelques amis réunis pour ses funérailles, son corps fut jeté dans la fosse commune.

Telle fut la destinée glorieuse et lamentable de ce charmant génie. Son âme transparaît dans toute sa musique; ses lettres achèvent de nous la révéler. Le trait dominant est une spontanéité délicieuse, parfois adorablement puérile et comme sans cesse émerveillée. Certains élans primesautiers de ses lettres d'enfant se retrouvent jusque dans ses dernières lettres. *Mon cœur est ravi de joie*, écrit l'adolescent pendant son voyage d'Italie, *parce que je m'amuse tant en voyage!... parce qu'il fait si chaud dans la voiture! et parce que notre cocher est un brave garçon... J'ai eu l'honneur de baiser le pied de saint Pierre à San Pietro; et, vu que j'ai le malheur d'être trop petit, on m'a soulevé à sa hauteur, moi en personne, votre vieux Wolfgang Mozart.* N'est-ce pas le même ton enjoué que l'on retrouve, mêlé à l'attendrissement de l'amour, dans une lettre bien connue qu'il écrivit de Dresde à sa femme, à l'âge de trente-trois ans (avril 1789)? *Petite femme chérie, si je voulais te raconter tout ce que je fais avec ton cher portrait, tu rirais bien souvent. Par exemple, quand je le tire de sa prison, je lui dis :* Dieu te bénisse, petite Constance!... Dieu te bénisse, *friponne, tête ébouriffée!... Et puis, quand je le remets en place, je le fais glisser peu à peu, en disant tout le temps : Allons... allons!... mais avec l'énergie particulière que demande ce mot qui dit tant de choses... Et pour finir, je dis bien vite : Bonne nuit, petite souris, et dors bien! Je crois que je viens d'écrire là quelque chose de fort stupide (du moins pour le monde); mais, pour nous, qui nous aimons si tendrement, ce n'est pas précisément sot.* Gaîté et tendresse : presque tout Mozart est dans ces deux mots. A la joie de vivre et d'être jeune, se mêle un perpétuel besoin d'affection. Enfant, il ne cesse de demander à ceux qui l'entourent : *M'aimez-vous? M'aimez-vous bien?* Il garda toujours le culte de l'amitié et du pur dévoûment. *Les meilleurs et les plus vrais amis sont les pauvres. Les riches ne savent rien de l'amitié* (7 août 1778). — *Ami!... J'appelle seulement ami celui qui, en quelque situation que*

*ce soit, nuit et jour, ne pense à rien qu'au bien de son ami, et fait tout pour le rendre heureux* (18 décembre 1778).

A cet harmonieux mélange de gaîté et de tendresse s'ajoute un sentiment plus dominateur, le seul peut-être que Mozart ait jamais poussé jusqu'à la violence et à la rudesse : c'est la conscience de sa valeur, la fierté de son génie, la revendication de son indépendance d'artiste. L'archevêque de Salzbourg le tenait pour « un homme pétri d'orgueil ». On devine toutes les humiliations que cet orgueil dut souffrir au service d'un pareil maître. Mozart domestique d'un prince! *Cette pensée m'est intolérable* (15 octobre 1778). Qu'on se rappelle la scène de 1781, les injures de l'archevêque, les coups de pied du chambellan-comte Arco : *Il m'a menti en pleine figure, m'a appelé gueux, parasite, crétin*... Mozart « tremble de tout son corps,... chancelle dans la rue comme un homme ivre »; il doit rentrer chez lui et se mettre au lit; il en est encore malade toute la matinée du lendemain (12 mai 1781). — *Je hais l'archevêque jusqu'à la frénésie* (9 mai 1781). — *C'est le cœur qui ennoblit l'homme; et si je ne suis pas comte, j'ai peut-être plus d'honneur dans l'âme que bien des comtes; valet ou comte, du moment qu'il m'insulte, c'est une canaille!... Lorsque quelqu'un m'offense, il faut que je me venge; et si je ne lui en faisais pas plus qu'il ne m'en a fait, ce ne serait qu'un rendu et non une correction* (20 juin 1781). A vingt et un ans, il répondait à des gens d'Augsbourg qui s'avisaient de se moquer de sa croix de l'Éperon d'or : « Il m'est plus facile d'obtenir toutes les décorations que vous pouvez recevoir, qu'à vous de devenir ce que je suis, même si vous mouriez et ressuscitiez deux fois... *J'avais chaud de rage et de colère!* » (16 octobre 1777).

Comme il arrive quelquefois, cet orgueil indomptable s'allie chez Mozart à la foi chrétienne la plus ferme et la plus paisible. « Je compte sur de bonnes nouvelles, écrit-il à son père mourant (4 avril 1787), bien que je me sois fait une habitude de me représenter en toutes choses le pire. Comme la mort est le vrai but final de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette vraie, cette meilleure amie de l'homme, que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi,

mais est même au contraire très calmante et très consolante. Et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur... Je ne me mets jamais au lit sans penser que le lendemain peut-être je ne serai plus ; et pourtant aucun de ceux qui me connaissent ne pourra dire que je sois chagrin ou triste dans ma manière d'être. Je rends grâces à mon Créateur de cette félicité, et je la souhaite de tout mon cœur à mon prochain. »

Ce qui explique et excuse son orgueil, ce sont d'abord les adulations dont il fut entouré pendant toute sa vie, les témoignages d'admiration et de déférence qu'il reçut dès son enfance de la part des hommes les plus éminents dans son art. Aussi écrit-il avec la plus grande simplicité : « Le prince de Kaunitz a dit de moi à l'archiduc que *de tels hommes ne venaient au monde qu'une fois en cent ans* » (12 août 1782). De plus, cette fierté apparaît toute naturelle, et comme inévitable, si l'on songe que Mozart a senti à chaque instant de sa vie, sans une minute de doute, la présence toute-puissante de son génie, le besoin perpétuel de créer de la musique. *Composer est mon unique joie et ma seule passion* (10 octobre 1777). *D'entendre seulement parler d'un opéra, d'être seulement au théâtre, et d'entendre chanter, me voilà hors de moi!* (11 octobre 1777). *Je suis jaloux de tous ceux qui écrivent des opéras. J'en pleurerais, quand j'entends un air d'opéra... Le désir d'écrire des opéras est mon idée fixe* (2 et 7 février 1778).

La production totale de Mozart, pendant son existence si courte, est un monument étonnant de son génie. Elle ne comprend pas moins de 754 œuvres différentes, dont 132 non terminées. Tels sont les résultats du décompte fait par Charles Malherbe dans le *Courrier musical* du 15 janvier 1906. Sur les 622 œuvres terminées, il y en a 26 qui n'ont pas été retrouvées jusqu'à ce jour et 14 qui sont encore inédites. Messes et motets, opéras et cantates, airs détachés pour une ou plusieurs voix, lieder et canons, œuvres instrumentales de toutes sortes, symphonies, suites, sonates d'église, divertissements et danses, concertos pour piano, pour violon ou pour d'autres instruments, quintettes, quatuors et trios, sonates et variations pour piano seul et

pour piano et violon : il a abordé tous les genres, et dans tous il a laissé des chefs-d'œuvre.

Bien qu'on ne l'ait pas assez mis en lumière jusqu'à ces derniers temps, il n'exista peut-être pas un musicien dont le style ait varié davantage. C'est sans doute parce que jamais aucun musicien n'a tant composé avant d'arriver à l'âge d'homme, et n'a eu l'occasion de subir des influences aussi diverses. Les premières œuvres qu'il publia, à peine âgé de huit ans, les sonates pour clavecin avec l'accompagnement d'un violon gravées à Paris, montrent à plein l'influence du goût français et des sonates de deux compositeurs devenus en quelque sorte parisiens, Eckard et Schobert. Pendant son long séjour à Londres, ses œuvres portent l'empreinte plus durable du style italien, qu'il connaît surtout par les représentations du théâtre de Haymarket et par l'œuvre de Jean-Chrétien Bach, le plus jeune des fils de Jean-Sébastien. Rentré en Allemagne, son œuvre devient de plus en plus allemande : ce sont Michel Haydn et le vieux maître salzbourgeois Eberlin qui agissent sur lui à Salzbourg, comme, à Vienne, les opéras de Gluck et de Hasse. Ses trois voyages d'Italie le transformèrent pour un temps en un véritable musicien d'outremonts, et ses élans romantiques de 1773 s'exprimèrent encore dans le langage musical des Italiens. Ce n'est qu'à son retour à Salzbourg et à Vienne qu'il trouva sa voie définitive, sous l'influence prépondérante de Joseph Haydn. Il sacrifia pourtant pendant quelques années à la mode du goût « galant » qui gagnait tous les musiciens de cette époque, jusqu'au moment où son génie sentit le besoin d'une musique plus sérieuse et plus élevée. Il put alors, pendant son dernier grand voyage (1777-1778), acquérir à Mannheim la pratique de l'instrumentation moderne, et, à Paris, les secrets de la grande expression dramatique. Les tragédies de Gluck et l'opéra-comique français exercèrent à ce moment sur lui une action décisive dont l'effet est visible jusque dans ses compositions religieuses ou même dans ses œuvres instrumentales. Une fois installé à Vienne, après s'être laissé aller à la douceur de l'atmosphère viennoise et à la joie de sa liberté reconquise, il se passionna pour le style sévère des vieux maîtres et

d'Emmanuel Bach, dont un amateur viennois, le baron Van Svieten, lui fit connaître les œuvres; pendant plus d'un an, il ne pensa plus qu'en style fugué. Puis Vienne le reprend, et ses devoirs de musicien de cour l'amènent à s'exprimer le plus souvent dans le style du concerto et de la virtuosité. Il se ressaisit au bout de deux ans, à mesure que la faveur du public l'abandonne, et produit alors (1787-1789) des œuvres d'une expression particulièrement profonde et personnelle, d'un romantisme parfois beethovenien. Enfin, après son voyage à Berlin et à Leipzig, il revient à un art plus classique et plus serein, rayonnant de jeunesse à la veille même de la mort, et qui trouvera son épanouissement merveilleux dans la *Flûte enchantée*.

Avec les opéras, dont nous avons parlé dans un autre chapitre, l'œuvre vocale de Mozart comprend encore deux groupes importants : la musique religieuse et les *Lieder*.

Sa **musique religieuse** nous montre l'influence alternative et parfois la synthèse harmonieuse des deux styles très différents qui se partageaient les églises d'Europe pendant la seconde moitié du xviii^e siècle : le style nouveau, où la polyphonie chorale était traitée comme une mélodie harmonisée et où les messes étaient exécutées avec accompagnement d'orchestre, — et le style ancien, fidèle à l'idéal des vieux contrepointistes, exigeant une polyphonie très soignée et fleurie, exécutée souvent encore *a cappella*. A cet égard, Salzbourg et Vienne exercèrent sur Mozart une action toute diverse : Salzbourg était conquise par le goût nouveau, tandis qu'à Vienne subsistaient encore, dans de nombreuses églises, des exécutions de musique en style sévère. L'opposition est visible dans les toutes premières œuvres de Mozart : sa messe en *sol*, de Vienne (1768), est beaucoup plus riche de musique que l'*Offertorium* en *ré*, composé auparavant à Salzbourg après son retour de Paris, et qui ressemble singulièrement aux motets français de l'époque. De retour à Salzbourg, et au début de son voyage en Italie, Mozart se laissa de plus en plus séduire par le goût nouveau : la messe en *ut*, écrite à Salzbourg en 1769, montre clairement cette mainmise du style de l'opéra et de la symphonie sur la musique religieuse.

Les leçons du P. Martini à Bologne, pendant l'été de 1770, orientèrent le jeune Mozart vers le style en contrepoint de l'ancienne musique d'église. La *Missa brevis* en *ut*, écrite à cette époque, fait entrevoir à quelle richesse polyphonique aurait pu arriver sa musique religieuse, s'il avait persisté davantage dans ce sens. Cette influence bienfaisante subsiste d'ailleurs dans les œuvres écrites à Salzbourg en 1771, notamment dans l'admirable *De Profundis*. La grande *Messe de la Sainte-Trinité* en *ut* majeur, composée en 1773, est déjà d'une allure beaucoup plus mélodique et révèle le désir évident d'introduire dans la musique religieuse les procédés de la symphonie (exposition, développement, rentrée variée et coda). La *Missa brevis* en *fa*, de 1774, est remarquable par l'importance inusitée donnée à la partie vocale et manifeste l'influence passagère, mais très nette, du style religieux des maîtres napolitains : Léo, Durante, Jommelli. Après quelques œuvres d'une façon plus légère (1775-1776), Mozart s'adonna à peu près exclusivement, pendant les quatre derniers mois de 1776, à la composition de trois messes, qui lui fournirent un moyen de se délivrer désormais de l'art « galant », trop étroit pour son génie. Dans une lettre au P. Martini, du 7 septembre 1776, il se plaint des dures conditions imposées dans sa petite ville à la musique religieuse. « Notre musique d'église est très différente de celle qui se pratique en Italie, d'autant plus qu'une messe, avec *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, la *Sonate* après l'épître, l'*Offertoire* ou *Motet*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, même dans les plus grandes fêtes, quand c'est le prince en personne qui officie, ne doit pas durer plus longtemps que trois quarts d'heure au maximum. Aussi un tel genre de composition exige-t-il une étude spéciale, sans compter que, malgré cette brièveté, la messe susdite doit être avec tous les instruments, y compris des trompettes militaires. Oui, mon bien cher père, cela est ainsi ! » On peut s'expliquer par là l'impression de concentration et de simplicité ramassée que donnent ces trois messes en *ut* de 1776, dont la dernière nous montre la renonciation de plus en plus complète aux procédés de la musique profane et une écriture de plus en plus polyphonique. Cette polyphonie aisée, qui paraît être l'épanouisse-

ment naturel des voix, se retrouve dans les œuvres religieuses de 1777, et en particulier dans le touchant *Graduel* pour la fête de la Vierge. La musique d'église qu'il écrivit à son retour du dernier voyage de Paris porte en outre la trace de ce goût pour l'expression dramatique qu'il avait pris en France. Ces influences diverses se fondent avec une harmonie admirable dans la *Grande messe en ut mineur*, de 1782-1783, malheureusement inachevée, qui révèle une maîtrise de technique accrue encore par une étude récente des vieux maîtres de l'Allemagne du Nord. Nous possédons le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et le *Benedictus*, avec une partie du *Credo* : l'ensemble à huit voix, *Qui Tollis*, est une étonnante création. Après cette Messe, la vie viennoise ne permit plus guère à Mozart de composer pour l'église. Ce n'est que l'année même de sa mort, et sur une commande expresse, qu'il écrivit son fameux *Requiem*, également inachevé, et où le pressentiment de sa fin prochaine semble se trahir par des accents poignants. Seuls les deux premiers morceaux, le *Requiem* et le *Kyrie*, ont été sûrement terminés par Mozart. Le reste a été achevé par son élève Süssmayer. Selon toute vraisemblance, Mozart en avait écrit seulement (et non d'une manière définitive) le *Recordare* et le *Confutatis* avec les premières notes du *Lacrymosa*. En juin 1791, il avait composé un de ses plus suaves motets : l'*Ave verum* en *ré*, pour quatre voix.

Les **Lieder** de Mozart sont très inégaux en importance et en valeur musicale. Bon nombre d'entre eux ne sont que de brèves chansons, d'ailleurs charmantes, dont la musique n'est écrite que pour le premier couplet. Pendant la plus grande partie de sa vie, selon l'usage de la plupart des contemporains (Joseph Haydn, Emmanuel Bach ou Hiller), il les disposa sur deux lignes seulement, l'une pour le chant, l'autre pour la basse, dont le claveciniste devait réaliser l'harmonie. Certains Lieder au contraire, en trop petit nombre, ont leur musique écrite d'un bout à l'autre et atteignent parfois à l'expression touchante du grand Lied allemand de la période romantique. Ces derniers ont été presque tous composés en 1787, à l'époque de *Don Juan* et à la veille des grandes symphonies. De ce

nombre sont *Abendempfindung*, *Unglückliche Liebe* et *Trennung und Wiedervereinigung*, où se devine une émotion réelle et profonde. Quant à la délicieuse *Violette* (*das Veilchen*), écrite en 1785 sur les vers de Gœthe, son expression si parfaite dans sa simplicité nous fait vivement regretter que Mozart ne se soit pas exercé plus souvent dans un genre qui s'accordait si bien avec son génie.

Malgré le goût très prononcé de Mozart pour l'opéra (*Avant tout, pour moi, est l'opéra*, dit-il dans une lettre du 17 août 1782), c'est la musique instrumentale qui tient la plus grande place dans son œuvre. Sa première éducation et les nécessités de sa carrière, sans parler des exigences de son génie, le portèrent à écrire beaucoup pour les instruments, si bien qu'on a pu lui reprocher de traiter quelques œuvres vocales dans un style trop purement instrumental.

Il s'essaya au genre de la **symphonie** dès l'âge de huit ans (1764), et, pendant le cours de sa brève existence, il n'a pas composé moins de 49 symphonies et de 33 Suites ou Divertissements pour orchestre. Tout n'y est pas d'un égal intérêt, mais nombreuses sont les pages que Mozart a marquées de son génie. Dans ses toutes premières symphonies, Mozart enfant se conforma d'abord au style allemand des symphonies de son père, et bientôt au style plus libre et plus italien de Jean-Chrétien Bach (on y trouve une coupe binaire sans développement et sans rentrée du sujet au ton principal, comme dans les deux symphonies en *mi* bémol et en *ré*, composées au début de 1765). Puis, dès son séjour à Vienne en 1768, sans pouvoir s'assimiler encore le fond d'idées de la naissante symphonie viennoise, il en prit entièrement les procédés et la forme. Les mouvements, dont le contenu thématique paraît être influencé par l'opéra, devinrent plus étendus, plus fondus : ils présentent une coupe nouvelle (ternaire, au lieu de la coupe italienne : ils comportent, après l'*exposition*, une partie de *développement*, consacrée au traitement d'une ou plusieurs des idées précédentes, et suivie d'une *reprise* dans le ton principal). La symphonie en *ré*, de 1768, permet de juger des progrès accomplis en quatre ans par le jeune Mozart, tant pour la construction générale que pour l'art de l'instrumentation.

En 1770, sous l'influence de l'Italie, ses œuvres instrumentales tendaient à perdre leurs qualités proprement symphoniques pour devenir plus chantantes et plus proches du style de l'opéra : le travail thématique fut remplacé par l'abondance des idées juxtaposées. Quant à la construction, elle revient souvent à la coupe binaire, employée alternativement avec la coupe ternaire. La symphonie en *ré* de 1770 et les quatre symphonies salzbourgeoises de 1771 peuvent fournir des exemples de cette manière nouvelle. Celles de 1772, plus amples et d'une inspiration plus forte, révèlent, avec l'influence italienne persistante, le travail de perfectionnement auquel Mozart se livra pendant cette année, grâce surtout à l'étude des œuvres de Joseph Haydn. Une autre symphonie en *ré* dénote une maturité surprenante d'inspiration et de technique. La symphonie en *ut*, écrite en Italie pendant la crise romantique de 1772-1773, a une force d'expression et de pathétique qui fait songer à Gluck, surtout dans le tragique *andante* en *ut mineur*, d'une intensité poignante et comme ponctué de sanglots.

Dès son retour en Allemagne, il assagit peu à peu cette véhémence, comme on peut le voir dans ses dernières symphonies-ouvertures de 1773 : des sentiments plus posés s'expriment dans une langue plus allemande, dont le caractère est encore accusé par l'importance inusitée que Mozart donne aux instruments à vent, hautbois, flûtes, cors ou bassons. Mais, dans cette évolution de son style symphonique, c'est le séjour à Vienne, pendant l'été de 1773, qui exerça l'influence décisive : les symphonies qu'il écrivit à son retour, plus amples et plus riches d'idées, réalisent déjà la conception que Mozart se fera désormais du genre de la symphonie. Il revient aux procédés du style allemand, qu'il avait connus en 1768, et que le séjour d'Italie lui avait fait momentanément oublier. A l'imitation de Joseph Haydn, il redouble et amplifie les expositions et les reprises, il allonge les développements et les nourrit d'un abondant travail thématique; il donne à ses finales la forme et l'étendue de véritables morceaux de sonate. De cette époque datent la symphonie en *sol* mineur, — qui annonce déjà la grande symphonie en *sol* mineur de 1788, — et la symphonie en *la*, qui, par l'ampleur

harmonieuse des idées et par la sûreté du style, est le digne couronnenent d'une des plus brillantes périodes de cette carrière artistique.

Après ces œuvres, sous l'influence fâcheuse du goût galant (1774), Mozart délaissa pour plusieurs années la véritable symphonie au profit du genre plus léger du concerto, ou du moins il se borna à la recherche facile de l'effet brillant et agréable dans de petits *divertissements* où dominent les instruments à vent. Tels sont les *Six divertissements en cassation* ou « musiques de table », composés entre 1775 et 1777 pour les repas du prince-archevêque de Salzbourg, charmantes petites pièces animées de la joie légère de la vingtième année et qui, comme d'autres œuvres de la même période, portent la trace évidente de l'imitation du style français.

Le mot de *cassation*, à peu près synonyme de *divertissement*, désigne, selon l'étymologie la plus vraisemblable, de petites symphonies, composées d'un nombre assez considérable de morceaux détachés, et « cassées », c'est-à-dire interrompues après chaque morceau, au contraire des symphonies véritables qui se jouaient sans interruption. La *sérénade*, intermédiaire entre la cassation et la symphonie, fut également cultivée par Mozart. Une des particularités de la sérénade consistait à intercaler, entre le premier et le second morceau, un concerto pour un ou plusieurs instruments.

Heureusement, vers l'époque de son second voyage à Mannheim et à Paris, Mozart fut de nouveau attiré vers le grand style symphonique; et c'est l'esprit tout plein de souvenirs de l'orchestre de Mannheim qu'il écrivit à Paris en 1778 son alerte *Symphonie française*, en *ré*. L'emploi tout nouveau de cette technique moderne de l'instrumentation, joint au goût de l'expression dramatique, caractérise les trois symphonies de 1779, dont la première, en *sol*, était probablement destinée à servir d'ouverture à une œuvre théâtrale. Désormais Mozart est en pleine possession de son talent de symphoniste; s'il continue à subir l'influence de Haydn (comme le montre la symphonie en *ut* de 1783), celui-ci à son tour n'est pas sans profiter beaucoup à la lecture des œuvres de son disciple et ami. Dans ses quatre dernières symphonies, Mozart ne cessa d'affirmer de plus en plus, pour la technique comme pour

l'inspiration, sa libre personnalité. La symphonie en *ré* de 1786 continua les innovations orchestrales des *Noces de Figaro*. Quant aux trois dernières, elles sont les plus connues de toutes à cause de la perfection de la forme, et surtout parce qu'elles nous laissent un peu deviner, sous la parure de la beauté sonore, le tragique de la destinée de Mozart. Six semaines suffirent pour les composer toutes les trois (du 26 juin au 18 août 1788). C'est au moment où, las de la virtuosité et rebuté par les dédains du public viennois, il se repliait sur lui-même pour ne plus écouter que son âme. Cette période de ferveur romantique se reflète dans l'allure grave et un peu hautaine du début de la symphonie en *mi bénol*, dans la tendre mélancolie de celle en *sol* mineur et dans la noblesse sévère de celle en *ut* majeur (*Jupiter*). Sans doute, ce n'est pas encore l'élan de la passion beethovenienne; mais il y a déjà là quelques accents qui font pressentir le maître de Bonn. Nous sommes loin de l'éternel optimisme de Haydn.

Aux symphonies peuvent se rattacher les *Sonates d'église*, improprement appelées « sonates d'orgue ». Ce sont des morceaux symphoniques accompagnés par l'orgue et exécutés pendant l'épître de la messe. Mozart a employé assez souvent ce genre à exprimer les émotions pathétiques (voir, par exemple, la sonate en *ré*, de 1772, et celle en *la*, de 1776).

Si la symphonie devait encore acquérir après lui plus de profondeur et plus de puissance, Mozart a élevé le genre plus léger du **concerto** à une perfection qui n'a guère été dépassée après lui. Dès l'âge de dix ans, il se familiarisait avec les règles du genre en adaptant facilement des sonates anglaises de Jean-Chrétien Bach et des groupes de trois morceaux empruntés à des sonates françaises. Mais ce ne sont là que des arrangements. Mozart attendit jusqu'en 1773 pour s'essayer d'une manière originale dans un genre que désormais il affectionna particulièrement. Son premier essai est un chef-d'œuvre : le concerto en *ré*, pour clavecin et orchestre; le finale notamment fait songer, par son ampleur, à ceux des grandes symphonies de la pleine maturité. Le type de concerto adopté dès lors par Mozart, et auquel il restera fidèle toute sa vie, est celui de Jean-

Chrétien Bach et de Dittersdorf; mais le contenu musical, comme il est naturel, varia beaucoup avec les diverses périodes de la carrière du compositeur. C'est ainsi que les cinq concertos de violon de 1775, écrits au moment où le jeune maître subit de plus en plus l'influence du style « galant » et de l'école française, présentent un tout autre aspect que le premier : on y chercherait en vain le même travail thématique, la même richesse de contrepoint; en revanche, on y trouve un extraordinaire déploiement de mélodie gracieuse et légère, une verve qui se prolonge en virtuosité, avec, çà et là, quelques pages où reparaît dans toute sa beauté le plus pur accent personnel, comme le merveilleux *adagio* du concerto en *sol*. Le concerto en *fa*, pour trois pianos et orchestre, écrit en 1776 pour la comtesse Lodron et pour ses deux filles, nous montre, dans un style approprié à sa destination, l'allure plus discrète et plus élégante que prend à ce moment la musique de Mozart. lors de ses premières relations avec l'aristocratie salzbourgeoise; et ces caractères se confirment dans le concerto de piano (en *ut*), composé à la même époque pour la comtesse Lützow.

Mais déjà, illustrant par un nouvel exemple la réaction progressive de Mozart contre le style « galant », le concerto de piano en *mi bémol*, composé en janvier 1777 pour la célèbre pianiste française M^lle^ Jeunehomme, marque un progrès immense sur tous les concertos précédents par un souci de l'expression intime et concentrée dont les deux premiers morceaux, et surtout l'*andantino*, sont d'admirables témoignages. Il n'est pas jusqu'au concerto pour flûte et harpe, écrit sur commande à Paris en 1778, où l'inévitable virtuosité ne soit corrigée par la tendre douceur de l'*andante*. C'est après son installation à Vienne que Mozart produisit dans ce genre si périlleux ses œuvres les plus magistrales. Si les concertos pour cor et orchestre (1782, 1783 et 1786) ne sont guère que des amusements où la verve de Mozart se donne libre carrière, les années suivantes nous fournissent des œuvres qui sont des modèles du genre. De 1784 à 1786, Mozart, qui était alors le musicien à la mode, écrivit pour la cour ou pour l'aristocratie viennoise de nombreux concertos de piano (une

douzaine environ), qu'il exécuta dans diverses « académies » publiques ou privées : pièces charmantes, d'une habileté raffinée, d'une élégance et d'un éclat rares. C'est à cette époque qu'appartiennent les célèbres concertos en *ré mineur*, en *la*, en *ut mineur*, et, en décembre 1786, celui en *ut*, qui révèle déjà, avec l'influence de Clementi pour la construction et pour l'écriture pianistique, une nouvelle orientation du génie de Mozart. En effet, à partir de ce moment, attiré par d'autres genres favorisant mieux son besoin d'expression concentrée, il n'écrivit presque plus de concertos. Beethoven fera une étude attentive de ces grands ouvrages de Mozart pour piano et orchestre ; et il ne pouvait trouver aucun modèle d'une perfection plus achevée. La souplesse de la structure, l'étonnante variété dans la disposition des idées, et, par-dessus tout, l'équilibre toujours harmonieux entre les forces de l'orchestre et celles de l'instrument solo, en font les types par excellence de cette forme de musique.

Parmi ses œuvres de **musique de chambre**, les quatuors, au nombre de trente et un, méritent une place particulière. Ce genre a toujours été pour Mozart, depuis sa première jeunesse, le mode favori de l'expression personnelle et de l'épanchement lyrique. Ses premiers quatuors, écrits au moment de ses voyages d'Italie et généralement trop peu appréciés de nos jours, nous révèlent déjà toute l'exquise sensibilité du maître. Après le premier, en *sol*, écrit en 1770 sous l'influence des quatuors mélodiques du Milanais Sammartini, et les trois *Divertimenti* de Salzbourg (1772), qui s'inspirent en outre des quatuors de Michel Haydn, Mozart composa, pendant son dernier séjour en Italie (1772-1773), une série de six quatuors qui comptent parmi ses productions les plus charmantes, et où la grâce du style italien sert de parure à une sensibilité parfois romantique. On peut s'en rendre compte par le quatuor en *ut*, qui unit dans une harmonie merveilleuse l'inspiration personnelle à la liberté du chant italien. Dès son arrivée à Vienne, pendant l'été de 1773, Mozart écrivit, avec une rapidité extraordinaire, une autre série de six quatuors, qui font pendant aux six précédents sans en avoir la belle spontanéité et qui sont tout imprégnés de l'art

viennois (notamment le quatuor en *ré mineur*, terminé, à la manière de Haydn, par une fugue à intentions expressives). Puis, plusieurs années se passèrent sans que Mozart revînt à un genre où il s'était si brillamment essayé. Ce n'est guère qu'en 1782 (sauf les deux quatuors avec flûte écrits à Mannheim à la fin de 1777) qu'il se remit à écrire des quatuors; mais ce sont de purs chefs-d'œuvre. Les six dédiés à Haydn et composés au moment où Van Svieten venait de révéler à Mozart la haute valeur du style classique sévère, dénotent, avec une maturité d'inspiration toute nouvelle, une maîtrise absolue de toutes les finesses de l'art et de tous les moyens d'expression. Ils sont, dit Mozart dans sa préface, « *les fruits d'un long et rude labeur* »; il ajoute que c'est Haydn qui, le premier, lui a fourni ses modèles et l'a initié. Toutes les beautés savantes de ces œuvres ne furent pas comprises du premier coup : tel critique les trouva « trop épicées » pour son goût; le prince Grassalkowicz déchira, de colère, un passage qu'il ne parvenait pas à comprendre. Mais le vieux Haydn dit à Léopold Mozart : « *Je déclare devant Dieu et en homme d'honneur, que votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse!* » (Lettre de Léopold Mozart, 1785.)

Parmi les autres œuvres de musique de chambre, les pages de premier ordre abondent également. Dès son premier trio, le *Divertimento* à trois, en *si* bémol (1776), dont le style est beaucoup plus concertant que les trios de Joseph Haydn de la même époque, Mozart mit son empreinte géniale dans le suave *adagio*, qui n'est pas indigne d'être comparé aux plus belles pages des grands trios de la période viennoise. Les quintettes des dernières années contiennent, sous une forme parfaite, une variété d'inspiration où se résument les principales qualités du génie de Mozart : le fameux quintette en *mi* bémol, de 1784, pour piano et instruments à vent, celui en *la* (1789), pour clarinette et cordes, d'une verve si charmante, et le quintette à cordes en *sol* mineur, de 1787, tout débordant de passion. Il n'est pas jusqu'au genre un peu incertain du sextuor où Mozart n'ait répandu la beauté créatrice, comme dans ce *divertimento à six* en *si* bémol pour deux

violons, alto, deux cors et basse, dont l'élan juvénile se meut dans le cadre d'un art achevé.

Il nous reste encore à parler des **sonates**. C'est le genre dans lequel Mozart enfant s'essaya tout d'abord. Il y en a dix-huit, plus cinq sonates à quatre mains et deux pour deux pianos. Les premières, écrites par Mozart, jusqu'à son retour d'Italie, sont « pour clavecin avec l'accompagnement d'un violon », genre fort en honneur à cette époque, mais qui disparaîtra vers 1775, pour faire place d'une part à la sonate pour violon et piano, d'autre part à la sonate pour piano seul. Celles qu'il composa à Paris (la première œuvre publiée de Mozart), formées d'un grand *allegro* suivi d'un *andante* et aboutissant à un double menuet, se modèlent fidèlement sur le type des sonates parisiennes, notamment sur celles de Schobert. Celles qu'il publia à Londres révèlent tour à tour, par la coupe comme par l'énergie de l'expression, l'influence de Hændel et des sonates italiennes de Pescetti, Galuppi ou Paradisi, alors répandues à Londres, puis l'action profonde des œuvres analogues de Jean-Chrétien Bach. Mais c'est en Italie que le jeune maître montra vraiment son originalité dans cette forme d'art. Les six sonates pour clavecin avec accompagnement d'un violon, composées pendant le dernier séjour en Italie (1772-1773), présentent, comme les quatuors de la même époque, un savoureux mélange de style italien et d'inspiration romantique. Elles sont restées méconnues par la négligence des biographes et des éditeurs, jusqu'au jour tout récent où MM. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix en ont déterminé la date et montré toute la valeur. Il y a là une ardeur, une fantaisie, une expression tour à tour passionnée et désolée, qui en font des pages uniques dans l'œuvre de Mozart. Je songe par exemple à l'émouvant *adagio* de la sonate en *fa*, ou à l'admirable plainte qui s'exhale de la sonate en *mi* mineur.

Ce n'est que vers 1773 que Mozart s'essaya à la sonate pour clavecin seul; on peut bien l'appeler sonate pour piano, car depuis 1765 environ le piano prenait peu à peu la place du vieux clavecin et, dès son voyage à Londres, Mozart étudiait à fond les ressources de l'instrument nouveau. La première que nous possédions est la sonate

en *ut*, moins intéressante par la nature des idées que par la recherche des effets propres à l'instrument. Elle fait partie d'une suite de six qui se place au moment où Mozart adopta de plus en plus le nouveau style « galant » (1773-1775). On y peut noter l'influence de Haydn et celle de l'école française, surtout dans la dernière, en *ré*, particulièrement importante pour la connaissance de l'évolution artistique de Mozart. Les sonates suivantes, en *ré* et en *ut* (1777), nous montrent le jeune maître à la recherche d'un style plus personnel et utilisant déjà les procédés symphoniques de l'école de Mannheim, tandis que la vibrante sonate en *la* mineur (Paris, 1778) révèle des tendances expressives et presque pathétiques auxquelles la musique française de théâtre n'est sans doute pas étrangère. Après sa dernière sonate de 1778, en *si* bémol, qui témoigne de son effort vers un art plus ample et plus savant, Mozart resta six ans sans toucher au genre de la sonate de piano, Quand il y revint, en 1784, ce fut pour créer l'admirable sonate en *ut* mineur, pleine d'ardeur passionnée, d'une ampleur et d'un souffle déjà tout beethovéniens. Elle s'apparente à merveille à la *Fantaisie en ut mineur* composée quelques mois après (1785), et que Mozart réunit lui-même à sa sonate comme une sorte de grande introduction. A cette même veine romantique appartiennent deux pièces fort importantes, bien qu'elles se présentent sous l'aspect de morceaux détachés : l'*allegro* en *si* bémol. de 1786, et le grand *adagio* en *si* mineur, de 1788, qui résument ce qu'il y a de plus profond dans l'art du Maître. Au contraire, la sonate en *ré*, la dernière que Mozart ait écrite (1789), trahit la recherche d'un style plus savant et laisse en même temps pressentir ce goût de la pure beauté et cette grâce surnaturelle qui devaient donner à la *Flûte enchantée* la magie d'une éternelle jeunesse.

Les sonates pour violon et piano n'apparaissent qu'à partir de 1777. Mozart les a surtout composées pour ses élèves : aussi sont-elles plus remarquables par le charme de la veine mélodique que par la profondeur de l'expression ou la science du style. La dernière, en *fa*, écrite pendant l'année romantique de 1788, est une *sonatina* « pour les commençants ». Parmi les plus intéressantes, il faut citer

celle en *si* bénol, de 1784, composée pour M^lle Strinasacchi.

Telle fut l'étonnante carrière de ce musicien qui vécut deux ans de moins que Raphaël et dont la fonction incessante fut de produire des chefs-d'œuvre. Il était doué par une puissance mystérieuse pour enchanter le monde et arracher l'homme aux tyrannies de la pesanteur... Il fut le « divin » Mozart. Comparé à J. Haydn, il apparaît comme le Maître qui déniaisa l'art instrumental et le fit sortir de la période de naïveté. Après lui, pourtant, restait encore pour la Musique une grande fonction à remplir!

## Bibliographie.

*Editions* : Edition critique Breitkopf et Härtel. — Editions populaires : Breitkopf, Peters et Litolff. — *Principales études historiques et critiques* : — Cramer (Ch. Fr.) : *Anecdotes sur Mozart* (traduit de l'allemand), Paris, 1801. — Curzon (Henri de) : *Lettres de W.-A. Mozart*; trad. avec une introduction et des notes, Paris, Hachette, 1888. — *Nouvelles lettres des dernières années de la vie de Mozart*, Paris, Fischbacher, 1898. — Fleischer (Otto) : *Mozart*, Berlin, 1900. — Jahn (Otto) : *W.-A. Mozart*, 3e éd., publiée par Herman-Deiters, Leipzig, 1889-1891. — Klaesen (L.) : *Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke*, Vienne, 1897. — Kœchel (Ludwig von) : *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1862. — Nissen (G.-N. von) : *W.-A. Mozart's Biographie*, Leipzig, 1828. — Nohl (Ludwig) : *Mozart's Leben*, 3e éd. revue par le dr Paul Sakolowski, Berlin, 1906. — Oulibicheff (Alex.) : *Nouvelle biographie de Mozart*, Moscou, 1843. — Schlichtegroll (Fr.-G.) : *Mozart's Leben*, Grätz, 1794. — Sovinski (Albert) : *Histoire de W.-A. Mozart, sa vie et son œuvre*, d'après la grande biographie de G.-N. de Nissen, augmentée de nouvelles lettres et de documents authentiques, Paris, 1869. — Wilder (Victor) : *Mozart, l'homme et l'artiste*, 2e éd., Paris, 1889. — Winckler (Th. Fred.) : *Notice biographique sur J. Wolfgang Mozart*, Paris, 1801. — Wyzewa (T. de) : *La jeunesse de Mozart*, Revue des Deux-Mondes, 1904-1905. — Rolland (Romain) : *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908. — Bellaigue (Camille) : *Mozart* (collection des musiciens célèbres), Paris, Renouard, s. d. — Wyzewa (T. de) et Saint-Foix (G. de) : *W.-A. Mozart*, sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (Paris, Perrin, 1912).

## CHAPITRE LVIII

### LES COMMENCEMENTS DU ROMANTISME : WEBER

Éducation et premiers maîtres de Weber. — L'abbé Vogler. — Entreprises diverses et vie inquiète de Weber. — La direction du théâtre de Prague; opinion de Weber sur les opéras français. — Au théâtre de Dresde : appel au public saxon. — Les dernières années. — Vue générale sur l'œuvre de Weber; originalité de son romantisme. — Weber écrivain : son opinion sur son propre style et sur l'art italien. — Jugement sur J.-S. Bach.

« *Au trône sublime, il est assis. Près de lui se rangent, tremblants, tous les autres. En cercle, autour, est la foule immense des braves.* » Ainsi parle-t-on de Wotan dans le *Crépuscule des Dieux*; ainsi pourrait-on parler de Beethoven, quand on songe aux dernières années du XVIIIe siècle et au premier quart du XIXe. Beethoven est à la fois le plus grand des classiques et le plus grand des romantiques. Son nom est celui que nous inscrirons en tête de notre dernière étude; de son œuvre se dégage la plus haute idée qu'on puisse concevoir de l'art musical, et c'est par cette idée que nous nous proposons de conclure. Mais, comme autour du « pensif » Wotan, il y a des « braves », à la fois attachés à l'art traditionnel et touchés par le romantisme, qui brillent aux côtés de Beethoven ou jouent entre les jambes du géant. Nous en parlerons d'abord. Les plus illustres d'entre eux sont WEBER et SCHUBERT. Le premier avait seize ans de moins que l'auteur de la neuvième symphonie; le second, né en 1797, appartient à la génération suivante. Nous les plaçons néanmoins ici, non pour déblayer le terrain, car ce sont de belles et nobles figures de premier

plan, mais pour nous préparer à mieux comprendre la grandeur de celui qui les domine. D'ailleurs, quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'un et de l'autre sont antérieurs à certaines compositions de Beethoven.

Nous avons déjà donné une analyse des opéras de Weber, dont l'influence fut profonde sur les musiciens du XIX[e] siècle. Il nous reste à caractériser dans son ensemble l'homme et l'artiste. Plus on a pénétré dans l'époque moderne, où l'art devient personnel, plus on a voulu, pour des raisons diverses, ne pas négliger la biographie. Cette méthode, en musique, a des avantages très relatifs. Dans une note rédigée à Dresde le 26 mars 1818, et publiée par son fils, Weber a indiqué lui-même les principaux faits de sa vie. Elle peut être divisée en deux périodes, séparées par la date de 1810.

Weber naquit le 18 décembre 1786 à Eutin (petite ville du Holstein), d'une famille anoblie au XVI[e] siècle. Son père jouait bien du violon; de bonne heure, une maladie de poitrine lui fit perdre sa mère qu'il chérissait particulièrement. Sa première éducation fut très soignée; la société distinguée dans laquelle il passa son enfance développa son goût instinctif pour les Beaux-Arts : il fit du dessin, de la peinture à l'huile, de la miniature, du pastel, et même de la gravure, jusqu'au jour où la musique prit possession de lui. Il eut d'abord un honnête praticien, Hanschkel, pour professeur de piano (1796-97), puis reçut, à Salzbourg, des leçons de Michel Haydn, frère de Joseph; mais « cet homme sérieux, dit-il, était trop loin et trop au-dessus d'un enfant; j'appris peu de chose avec lui ». En 1798, son père fit imprimer, à titre d'encouragement, son premier ouvrage : *Six fuguettes*. La même année, il vint à Munich où il eut pour maître de chant Valesi, et pour maître de composition Kalcher, organiste de la Cour, qui, pour son plus grand profit, lui apprit l'écriture à quatre parties; sous les yeux de ce dernier, il écrivit un opéra, *La puissance de l'Amour et du Vin*, une « grande Messe », des Sonates pour piano, des Variations, des trios pour violons, des Lieder, etc., œuvres plus tard brûlées (par accident). De Munich, le jeune Weber se rendit avec son père à Freiberg, en Saxe, avec le dessein d'exploiter, après les avoir perfectionnés, les procédés de Sennefelder,

inventeur de la lithographie; entreprise dans laquelle les projets de publications musicales avaient leur part, mais qui ne réussit pas. C'est à Freiberg que fut joué (1800) *Das stumme Waldmädchen* (*la jeune fille muette de la forêt*), opéra qui, dans la suite, fut représenté à Vienne quatorze fois, traduit en tchèque pour le théâtre de Prague, accueilli avec faveur à Saint-Pétersbourg : « Il n'est peut-être pas, çà et là, dépourvu d'invention, dit l'auteur; j'en écrivis le second acte en dix jours. » De Freiberg, Weber se rendit à Salzbourg où il retrouva son vieux maître, Michel Haydn, et où il écrivit *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (*P. Sch. et ses Voisins*), opéra-comique en deux actes, joué sans succès à Augsbourg en 1801. En 1802, Weber, pianiste virtuose de seize ans, fit avec son père une tournée de concerts à Leipzig, Hambourg, Holstein, etc., au cours de laquelle il lut beaucoup d'œuvres musicales et de traités, au risque de mettre de la confusion dans ses idées sur la théorie de son art et d'hésiter beaucoup sur le meilleur style à adopter; mais la période décisive de son éducation allait commencer : c'est celle du séjour à Vienne, où Weber connut, avec « l'inoubliable père Haydn », le maître auquel il témoigna toujours la plus profonde reconnaissance : l'abbé Vogler.

Weber appelle Vogler « un grand esprit » possédant « une inépuisable richesse de connaissances », qui, avec une bienveillance affectueuse, lui ouvrit « le trésor de son savoir ». Avec l'audace ingénue de l'enfance, il avait débuté en écrivant des opéras, des messes, des trios, ce qui est proprement bâtir une maison en commençant par le plus haut étage; Vogler lui rendit le service de le détourner provisoirement de ces grands desseins pour lui faire analyser « pendant deux ans » les chefs-d'œuvre des grands maîtres et le plonger dans l'étude expérimentale de la construction, du développement des idées, de tous les procédés de l'écriture. « Durant ce temps, dit Weber, je ne composai rien, sauf deux petits ouvrages : des *Variations*, et une réduction pour piano de *Samori*, opéra de Vogler. » Ancien maître de chapelle à Mannheim (1777) et à Stockholm (1786), organiste brillant, auteur d'un grand nombre de compositions religieuses et profanes, Vogler est une figure

dont l'originalité est difficile à saisir. M. Riemann dit qu'il niait, en matière d'art, l'existence de règles absolues. Pourtant, on a de lui un ouvrage posthume : « *System für den Fugenbau* » (système pour construire les fugues). Weber, qui parle de son « génie » avec une tendresse admirative, dit qu'il est « le premier qui fit de la composition uniquement d'après un système » (*der Erste, der in der Musik rein systematisch zu Werke geht*); il ajoute que son système « n'est pas exposé dans une forme très accessible »; que sa mélodie coule de source (*fliessend*); et que, quand on l'écoute, on oublie ses procédés, car tout, chez lui, semble « partir du sentiment (*rein vom Gefühle*) ». Avec Karl Maria, Vogler eut deux autres élèves, dont l'un devait être aussi célèbre que l'auteur du *Freischütz*, et d'un génie fort différent : MEYERBEER et GENSBACHER. Ses élèves paraissent avoir été ses meilleurs ouvrages.

De Vienne, où il eut une existence frivole et dissipée, Weber alla à Breslau pour y diriger (à dix-sept ans!) l'orchestre du théâtre. Il y écrivit *Rubezahl*, opéra romantique sur un texte de Rhode (1805, inachevé); alors, il arriva peu à peu « à l'indépendance de l'esprit et de la création artistiques ». En 1806, le prince Eugène de Wurtemberg l'appela à sa cour de Karlsruhe, en Silésie; mais la guerre et l'invasion napoléonienne lui firent perdre cette nouvelle fonction. Il se rendit alors à Stuttgart, dans la résidence du prince Louis de Wurtemberg, frère d'Eugène. Il y écrivit *Silvana*, opéra romantique en trois actes (remaniement de la *Fille de la Forêt*), la cantate *Le Premier Son*, des ouvertures, des chœurs, des pièces pour piano.

La date de 1810 est signalée par Weber lui-même comme celle de sa pleine maturité d'artiste. Dans la suite, il ne fera qu' « arrondir les coins » et chercher « la clarté indispensable ». Obligé de quitter Stuttgart après un délit d'escroquerie (commis par son père!) qui lui valut seize jours de prison, il fit de nombreux voyages à travers l'Allemagne, donnant des concerts un peu partout. De 1813 à 1816, il dirigea le théâtre de Prague, où il fit jouer des œuvres de Spontini, Mozart, Cherubini, Méhul, Dalayrac, Nicolo, Boïeldieu, Spohr, et entra en relations avec Beethoven; il s'était fait aussi journaliste et envoyait aux

journaux des notes critiques sur les ouvrages représentés. Ce fut un sincère admirateur de la musique française, dont il ne méconnaissait pas d'ailleurs les lacunes. Voici comme il parle d'un opéra-comique de Nicolo Isouard, *Joconde*, intitulé plus tard *Les Coureurs d'aventures* (texte d'Etienne), qui avait été joué à Paris le 28 février 1814. Ce témoignage est intéressant, car il montre la vogue des opéras français en Allemagne, l'esprit critique de Weber, son souci d'être exact et de mettre le public au point en prévenant tout malentendu :

« Depuis quelques années, les productions de la muse française commencent à constituer en grande partie le répertoire des scènes allemandes, et le goût pour ces spectacles qui se déroulent avec aisance et savent par leur caractère aimable et superficiel fournir un agréable passe-temps, est de plus en plus en faveur. Parmi les dernières productions de ce genre, l'opéra de *Joconde* semble vouloir se distinguer à bien des points de vue. Le compositeur de *Cendrillon* et de bien d'autres opéras-comiques accueillis avec faveur, sans rien perdre ici de ses qualités déjà connues, une franche bonne humeur, une grande connaissance des effets de théâtre, etc., a recherché lui aussi çà et là la grâce du chant italien, et par là il n'a certainement pas diminué le nombre de ses admirateurs.

« Je crois qu'il est de mon devoir de faire remarquer que toute personne qui connaît cet opéra éprouvera certainement de la surprise en voyant son titre; car non seulement le titre allemand *die Abenteurer* ne rend pas du tout exactement le français « coureurs d'aventures », mais il fait de Joconde le héros de la pièce, tandis qu'il n'y joue en somme qu'un rôle ni plus ni moins important pour l'action que presque tous les autres; je puis même dire que pour l'intérêt il est inférieur à plus d'un autre. Comme nous avons eu l'occasion de comparer la traduction avec l'original et de faire plus d'un changement qui l'en rapprochait, nous avons dû écarter le soupçon d'attribuer cet arrangement aux conditions locales nécessaires pour faire vivre la pièce à Vienne; là, on n'a laissé de côté dans la traduction qu'un air du comte; et pour le reste on a été aussi fidèle à l'original que le permettaient la hâte avec laquelle on exécute habituellement de pareils travaux et l'allure pesante de notre langue grave, par comparaison avec le badinage et les jeux de mots du français. Ce n'est que la faveur immense que cet opéra a rencontrée à Paris et à Vienne sous ce titre, qui a pu décider qu'on le lui laisserait ici; égaré par lui, on a été conduit à croire, ce qui est une erreur, que l'intérêt principal réside en un seul personnage comme dans *Jean de Paris*, etc., tandis qu'au contraire la raison du succès semble être le vif enchaînement de l'action et les situations piquantes qu'il amène. »

A Stuttgart, Weber avait été l'amant d'une actrice, Marguerite Lang; à Prague, il s'éprit de la danseuse Thérèse Brunetti, puis l'abandonna pour la chanteuse Carolina Brandt, qu'il épousa (1817). Dégoûté de Prague, il se rendit momentanément à Berlin (1814). On était alors en pleine effervescence de l'esprit national, au lendemain de la mort de Kœrner (1813), le poète-soldat, et de la guerre de délivrance. Patriote de fibre très vibrante, Weber écrivit la cantate *Leyer und Schwert* pour chœurs, soli et orchestre (avec une invocation dramatique au dieu des combats et un *Adieu à la vie*), exécutée à Prague en 1815. Il quitta Prague une seconde fois, se rendit à Munich, y apprit la victoire des Prussiens et des Anglais à Waterloo, et écrivit une nouvelle cantate patriotique, *Kampf und Sieg* (Bataille et Victoire).

La dernière et brillante période de sa vie commence en 1817, à Dresde, où il va créer l'opéra allemand. Il a alors trente ans. Bien qu'il boite un peu en marchant et qu'il soit d'une santé débile, il est d'aspect séduisant : « Visage maigre aux pommettes saillantes, au grand nez busqué, yeux gris-bleu à fleur de tête, surmontés d'épais sourcils sous un front vaste et bombé, la bouche sinueuse, un sourire tendre aux lèvres, aimable, enthousiaste, gracieux, il est d'abord sympathique. Le goût de l'élégance dans la toilette est inné chez lui; il porte l'habit bleu à boutons d'or, ouvert sur une chemise à jabot, une cravate blanche piquée d'une épingle en diamant, le pantalon collant avec bottes à gland. Il a des manières aristocratiques. Mobile, dissipé, inconstant, il a toujours plu aux femmes. » (G. Servières.) Tel est le brillant *impresario* qui entreprit de fonder un Opéra allemand. A son œuvre, il donna une sorte de préface adressée au public, et curieuse parce qu'elle contient encore un témoignage sur l'expansion, l'influence et l'antériorité de la musique française. En voici quelques lignes :

*Aux habitants de Dresde, amis de l'art!*

« Au moment où leur noble souverain témoigne aux habitants de Dresde sa bienveillante sollicitude et montre son goût bien connu pour l'art en fondant un théâtre d'opéra allemand, qui, aujourd'hui en bonne voie d'exécution, procurera aux habitants de Dresde un

magnifique surcroît de jouissances, il semble utile, peut-être même nécessaire à la prospérité de l'entreprise, que celui à qui sont confiés pour le moment le soin et la direction de l'œuvre entière, cherche à déterminer toutes les conditions qui la feront vivre.

« Le cœur de l'homme éprouve une plus grande sympathie pour ce qu'il peut *voir* créer, grandir et progresser. Son affection et son estime vont à ce qu'il apprend à observer jusque dans ses parties et sa structure; et quel sujet pourrait lui offrir plus d'attraits et d'intérêt que la vie et l'action de l'art !

« ... C'est donc un devoir, même pour ceux qui sont chargés de mettre en valeur le trésor artistique commun qu'on leur a confié, de dire au public ce qu'il peut attendre et espérer, et jusqu'à quel point on peut compter sur son bienveillant accueil et son indulgence.

« ...Les manifestations artistiques de toutes les autres nations se sont produites de tout temps avec plus de décision que celles des Allemands, surtout à un certain point de vue. L'Italien et le Français se sont donné une forme d'opéra dans laquelle ils se meuvent avec succès. Il n'en est pas de même de l'Allemand. C'est une particularité de l'Allemand de rechercher curieusement les qualités où les autres excellent et de se les assimiler en s'efforçant sans cesse de les porter plus haut ; mais il donne à tout plus de profondeur. Là où les autres visent surtout au plaisir des sens éprouvé par intervalles, il veut, lui, une œuvre d'art complète, dont toutes les parties s'arrondissent et s'unissent pour un bel ensemble. »

Avec des pièces de circonstance, une messe en *sol* pour un mariage princier, Weber écrivit durant cette dernière période le *Freischütz* (terminé en 1820), dont le succès grandit à chaque représentation. Entre temps, il fait une nouvelle tournée de virtuose, revient à Berlin où il compose son célèbre *Concertstück*, va triompher à Prague et à Vienne avec son *Freischütz*. De retour à Dresde en 1823, il reçoit des offres de l'Académie de Musique de Paris lui demandant un nouvel ouvrage; presque en même temps, on l'invite à se rendre à Londres aux conditions les plus avantageuses. Sa santé s'opposait à un tel voyage; mais il avait à faire vivre sa famille, et disait, stoïquement : « Que je parte ou ne parte pas, je suis un homme condamné! » Il prit « cent cinquante-trois leçons » d'anglais (?), avant de composer *Oberon*, passa par Paris où il entendit la *Dame blanche* avec ravissement, et se rendit à Londres où on l'accueillit triomphalement.

Epuisé de fatigue, il fut trouvé mort dans son lit le 5 juin 1826. L'autopsie révéla qu'il avait succombé à la

phtisie. En 1844, ses restes furent ramenés à Dresde à la suite de l'énergique propagande de R. Wagner.

Weber a écrit, dans tous les genres, des œuvres d'inégale importance : avec les six fuguettes et les huit canons qui sont des exercices d'apprentissage (les premiers sont de 1798), deux symphonies et trois ouvertures; des variations pour viole-alto (1806) et pour violoncelle (1810); six concertos (1810-1821) pour piano et pour basson avec orchestre; une musique de piano comprenant six grandes sonates, plus six « sonates progressives » (1810-1822), des variations diverses, deux grandes polonaises (1808-1819), l'*Invitation à la Valse* (1819), le *Rondo brillante* (*id.*), douze allemandes, six « Valses favorites »... ; des cantates, des hymnes, deux messes, huit opéras (en comptant les intermèdes musicaux de *Preciosa* et les sept numéros de la comédie des *Trois Pintos*), des mélodies dont plusieurs avec accompagnement d'orchestre. C'est une production peu considérable, si l'on songe que le compositeur fut un enfant prodige comme Mozart et commença de si bonne heure à écrire! « Peut-être, dit Philipp Spitta, un historien de l'avenir aura-t-il l'idée de juger la musique du XIXe siècle en prenant l'art de Weber comme point de vue. » Il est impossible de ne pas voir l'influence profonde — égale à celle de Schubert et presque de Beethoven — que Weber a exercée sur le dernier siècle; que l'on compare les ouvertures du *Freischütz*, d'*Oberon* et d'*Euryanthe* à celles de *Tannhäuser* ou du *Vaisseau Fantôme*, et à certaines œuvres contemporaines : les plus « modernes » ne sont pas indiquées par leurs dates. Weber est un romantique de qualité un peu particulière et tout individuelle. Romantique, il ne l'est pas seulement par le choix des sujets traités dans ses principaux ouvrages de théâtre. Il l'est d'abord, si on ne sépare pas l'homme de l'artiste, par sa vie même, inquiète, nomade, constamment divertie par de nouvelles entreprises, et où les passions de la jeunesse furent aussi vives que les émotions esthétiques; il l'est aussi, peut-on l'ajouter? par ce qui aurait passé, vers 1830, pour un signe d'élection, et ce qui le rapproche de l'auteur des *Nocturnes* : les misères de sa santé. Ces deux traits de la nature de l'homme, — l'inquiétude de l'esprit, la blessure de l'orga-

nisme touché de bonne heure par la mort — ont leur part de visible influence dans l'œuvre de l'artiste, mais sont loin d'en déterminer l'aspect principal. On a signalé avec raison, dans la musique de Weber, une agitation un peu frémissante, une allure tour à tour fougueuse ou désinvolte, qui volontiers multiplie les notes en des mouvements rapides; cette tendance n'aboutit jamais au désordre ou à l'incohérence de la forme, et conserve, dans les emportements les plus libres, une sorte de tenue *classique.* D'autre part, au lieu de pénétrer dans l'œuvre et de l'empoisonner ou de la troubler comme certaines symphonies de Berlioz, la souffrance morale, épurée par un sens artistique supérieur, tourne en une mélancolie diffuse, fine, non mignarde et complaisante pour soi comme celle de Schubert et de Schumann, non amère comme celle de l'auteur de la *Damnation de Faust*, beaucoup moins sombre ou raffinée que celle d'un Chopin, et comme éclairée par le sourire sérieux d'une sorte de grâce aristocratique. Le premier mouvement de la grande sonate en *la* bémol exprime bien tout cela : avec ce noble et large chant bien posé sur le trémolo pathétique de la basse, le trait beethovenien, un peu saccadé, d'un chromatisme discret, qui donne à la seconde idée un caractère passionné, — le mineur grave de la troisième idée (main gauche), et toute la suite, à la fois dramatique et d'un charme enveloppant, elle laisse l'impression d'un grand sentiment et d'un libre génie s'exprimant en des formes dont l'élégance, si l'on peut dire, a quelque chose de chevaleresque. Cette élégance de race apparaît bien aussi dans la célèbre *Invitation à la Valse*, œuvre charmante et brillante, où Weber a réalisé un singulier progrès sur les « Suites » d'autrefois, en jetant dans la musique de danse, avec l'intérêt de l'amour et de la poésie, celui de l'action. Ici, il transforme l'ancienne galanterie de cour, toute de cérémonie, d'étiquette et de révérences, en une courtoisie très personnelle de poète mondain, sentimentale et sentant son gentilhomme, comme a pu être celle d'un Musset lorsqu'il était au bal chez une marquise; il ne met pas dans la valse la rêverie nostalgique de Chopin qui, lui aussi, idéalise les danses en poétisant, à ce qu'il semble, des souvenirs; il est cependant romantique par

l'élan et la fougue, aussi par une qualité qu'on retrouve dans presque tout ce qu'il a écrit : la saveur d'idées mélodiques exemptes de toute banalité, un peu étranges parfois comme certaines ballades allemandes, originales jusqu'à s'écarter, dans le chant lui-même, de la vocalité. Le style de Weber est l'opposé de celui de Mozart et de Haydn : ce n'est pas un joli courant d'eau transparente et unie, mais une suite, avec remous et tourbillons, d'idées où l'acte créateur de l'inspiration se renouvelle sans cesse, comme en certaines pages de notre Bizet. Rien d'agressif, d'ailleurs, dans sa manière ; rien qui trahisse le moindre parti pris d'étonner. Romantique, il l'est encore et surtout par l'imagination et par la couleur. Nul n'eut à un plus haut degré que lui le sens de l'orchestre ; et c'est par là qu'il a pu être considéré comme un des principaux créateurs de l'art du XIXe siècle. Il excelle à mélanger les timbres, à les faire valoir par les rythmes et par le registre employé, à exprimer par des images sonores le merveilleux d'une légende. Des instruments poétiques comme le cor d'harmonie et la clarinette encadrés par les cordes, il a tiré des effets qu'on ne se lasse pas d'admirer. Le caractère d'un tel art se résume en un mot : la *distinction.* A ce titre, Weber s'oppose à Meyerbeer, génie puissant, décorateur d'une adresse consommée, plus porté à s'étaler, et un peu gros. Il faut ajouter que la distinction de Weber est, comme il convient, parfaitement naturelle. Weber n'arrive pas au romantisme après s'être échauffé sur des vers de Virgile, de Shakespeare ou de Gœthe, ou par haine des enseignements d'école et par système ; il suit sans effort un instinct qui a ses origines dans le génie profond de la race allemande. Aussi a-t-on pu dire que ce compositeur de goût si aristocratique était représentatif de l'esprit populaire.

Au cours d'une carrière où il entreprit des tâches si diverses, Weber a été écrivain, journaliste, critique. Tantôt très soigné, imagé, précis, éloquent même, tantôt un peu flou et négligé, son style est en somme très remarquable. Les jugements partis d'un compositeur tel que lui ne sauraient nous laisser indifférents. Voici quelques-uns de ses « aphorismes », traduits de la petite brochure « *Ausgewählte Schriften von Karl Maria V. Weber* », de Rudolf Kleinecke :

Mon style (littéraire) me semble trop coloré; parce qu'il voudrait souvent épuiser son sujet, il est un peu précieux et emphatique. Mais je ne puis pas me séparer de lui, malgré tout le respect et l'amour intime que je ressens pour la clarté d'un Gœthe, d'un Schlegel et d'autres. Cela tient peut-être précisément à ce que je suis musicien. *Les nombreuses épithètes qui qualifient un objet sont presque comme l'instrumentation d'une idée musicale : j'ai conscience* de pouvoir la rendre (par les notes) aussi vigoureusement que je l'imagine; mais cela ne me réussit au contraire presque jamais, quand il s'agit d'idées que je voudrais exposer clairement à des tiers *par la parole.*

— La plus grande difficulté, c'est de supporter l'approbation des sots; l'on peut endurer patiemment d'être sifflé, tandis que les bravos d'un sot vous donnent envie de le gifler. Celui qui est capable de se dominer et d'avaler de tels éloges, est parvenu à un très haut degré d'abnégation et de philosophie et je l'en félicite.

La voix est un présent de la nature *dont je ne tiens pas compte*, parce que ses qualités excellentes ou moyennes parlent assez clairement en faveur de chacun et ne suffisent pas à elles seules à faire le chanteur, quelque merveilleuse qu'elle soit, de même qu'une belle prestance ne fait pas le bon danseur. Mais se rendre maître du métal que la nature vous a donné, qu'il soit rude, souple ou malléable, au point qu'il se soumette volontairement et sans effort apparent à toutes les formes nécessaires de l'exécution, voilà la pierre de touche du véritable artiste et ce que bien des gens veulent exprimer quand ils disent : *méthode parfaite.*

— Quelles formidables exigences n'a-t-on pas pour une bonne cantatrice allemande! Il faut qu'elle ait avant tout le charme magique de la souplesse et de l'élégance italiennes; puis la parfaite aisance et la fougue de la déclamation française et finalement aussi, bien entendu, la simplicité, le sentiment profond, la sincérité de la méthode allemande.

Qu'il est commode d'être cantatrice en Italie! L'artiste se meut toute sa vie dans une seule et même sphère. Le compositeur doit tout conformer à sa voix, à ses moyens, masquer les faiblesses, mettre en valeur les beautés et les dons naturels. Si d'aventure il se rencontre quelque passage gênant, eût-il la plus haute beauté artistique, elle le laisse de côté par cette seule raison : *non è scritto per me*, et le remplace par le premier motif venu où son gosier triomphe.

Weber a écrit sur J.-S. Bach une page qui mérite l'attention; il est curieux de l'entendre parler de *romantisme* quand il apprécie le plus grand des classiques :

« De temps en temps la Providence envoie des héros qui s'attaquent à la routine dans l'art et, saisissant d'une main puissante les formes à la mode qui se transmettent commodément d'élève à élève, les purifient, les transfigurent, leur donnent un aspect si original, si merveilleux, qu'elles sont considérées comme un art nouveau; elles

deviennent à leur tour des modèles qui gardent longtemps la fraîcheur de la jeunesse, déterminent toute une époque avec une puissance irrésistible et font du héros d'où est parti le mouvement, le centre et le foyer de cette époque et de ce goût. On oublie habituellement, et non sans injustice, que ces géants n'étaient en somme que les enfants de leur temps et qu'une lumière aussi vive, d'un rayonnement aussi vaste, supposait nécessairement l'existence de nombreux et excellents essais.

« J.-S. Bach est un de ces héros. L'art lui doit tant de formes nouvelles et parfaites dans leur genre que l'époque qui l'a précédé est presque complètement rejetée dans l'ombre et que l'on considère, chose étrange! son contemporain Haendel comme appartenant à une autre époque.

« L'œuvre de S. Bach avait, malgré sa rigueur, *un caractère en quelque sorte romantique* d'une essence vraiment allemande, peut-être par contraste avec la grandeur plutôt antique de Haendel. Son style grandiose, sublime, splendide, cherchait ses effets dans les entrelacements les plus adroits du contrepoint, incomparable dans l'enchaînement des thèmes, créant ainsi des rythmes étranges... Son génie a construit une véritable cathédrale gothique pour la religion de l'art, où tous les esprits de moindre envergure qui l'ont précédé ont sombré dans le triomphe exclusif de l'habileté, dans la sécheresse, et ont cherché, sans naturellement la trouver, la vie intime de l'art uniquement dans la forme.

Weber se trompait en ne voyant dans la musique de Bach que de splendides « entrelacements » de contrepoint; mais nous sommes avertis une fois de plus de l'esthétique adoptée par ces grands compositeurs de la période viennoise, depuis Haydn : pour eux, la musique est autre chose que l'art de jouer avec les formes sonores et de tracer de jolies arabesques. Si nous en doutions, un autre maître délicieux va nous en convaincre.

## Bibliographie.

Fr. W. Jahns : *K. M. von Weber in seinen Werken*, 1871 (source principale pour l'étude de Weber, avec catalogue thématique et critique des œuvres par ordre chronologique) et *K. M. von Weber*, 1873. — Max Maria von Weber (fils du compositeur) : *K. M. von Weber, ein Lebensbild*, 3 vol., 1864-66. — Karl von Weber (petit-fils) : *Reisebriefe Webers an seine Gattin Carolina* (1886). — Georg Kaiser : *Sämtliche Schriften von Karl Maria von Weber* (1908). — H. Gehrmann : *Karl Maria von Weber* (1899, dans la collection des *Berühmte Musiker*). — Georges Servières : *Weber* (s. d., dans la collection des *Musiciens célèbres* de Laurens).

## CHAPITRE LIX

### LE ROMANTISME (*suite*) : FRANZ SCHUBERT

**L'enfance de Schubert. — L'homme physique et l'homme moral. — Témoignage de sa sœur. — Son caractère; sa vie indépendante au milieu de ses amis. — Sa musique de piano : éléments romantiques et valeur inégale des *Impromptus*. — La musique de chambre pour instruments à cordes; le quintette en *ut*. — Les symphonies de Schubert et leurs caractères généraux. — La musique vocale. Les *Lieder*. — Le « Gemüth » allemand et le *Voyage d'hiver*. — Les chœurs religieux et profanes. — Les œuvres de théâtre; raisons de leur infériorité. — Esquisse d'une esthétique musicale d'après les œuvres et le génie de Schubert.**

Comme Mozart, comme Weber, Franz Schubert appartient à ce groupe de génies — aimés des dieux, s'il faut en croire le poète antique — dont l'œuvre créatrice fut limitée par une vie brève. Que de fois, dans l'histoire de l'Art, on songe au vers de Virgile : *Purpureus veluti cum flos succisus aratro!...* Né en 1797 près de Vienne, Schubert est mort à trente et un ans; et son œuvre est immense! L'édition critique qui en a été donnée par Eus. Mandyczewski (1885-97, Leipzig) comprend 40 volumes. On a compté que, dans la seule année 1815, le compositeur, alors âgé de dix-huit ans, écrivit 6 ouvrages de théâtre, 2 messes, un *Stabat mater*, un *Salve regina*, 12 *Wiener Deutsche*, 8 *Ecossaises*, 10 *Variations* pour piano seul, 2 symphonies, 4 sonates et plus de 130 Lieder. « Dans cet esprit, disait de lui Beethoven sur son lit de mort, il y a vraiment l'étincelle divine! ».

Son père était maître d'école; il eut, de deux mariages, dix-neuf enfants. Bien qu'il soit malaisé de distinguer des périodes dans une existence aussi courte, on peut consi-

dérer deux dates comme en marquant les points culminants : en 1819, une des compositions de Schubert, *Schäfers Klagelied* (La plainte du Berger) est exécutée pour la première fois en public ; en 1821, grâce au *Roi des Aulnes,* chanté par l'artiste Michaël Vogl, commence sa renommée. Il eut, comme Mozart, une enfance extraordinairement précoce. Il semblait que les règles élémentaires de l'art fussent inscrites par la Nature dans son esprit, et qu'il n'eût qu'à en prendre conscience selon la sollicitation des circonstances. comme des principes de la raison et de la morale. « A quoi lui suis-je utile? disait son maître Holzer ; quand je veux lui apprendre quelque chose, il se trouve qu'il le sait déjà. » Sa jolie voix le fit entrer de bonne heure dans la chapelle de la cour de Vienne et au « Convict », sorte de Conservatoire-pension annexé à la chapelle impériale. Il en sortit en 1813. Pendant trois ans, sans cesser d'ailleurs de composer, il fut comme un adjoint de son père et donna des leçons aux enfants de l'école. En 1817, il fut délivré de cette chaîne, hospitalisé, presque pensionné par son grand ami Schobert. En 1818 et en 1824, il passa quelques mois à Zélesz (Hongrie) dans la famille du Comte Esterhazy, comme professeur de musique. En 1822, on lui offrit une place d'organiste ; mais cette sujétion répugnait à son caractère. Dénué de tout esprit d'intrigue, il n'arriva pas à se faire nommer chef d'orchestre du Kärntner Théâtre, et mena une vie insouciante, un peu bohême, que les concerts et le dilettantisme, les succès et la gêne remplirent également. Son ami Lachner raconte qu'ayant porté à l'éditeur Haslinger six Lieder, il en retira *six gulden*, soit environ 15 francs !

Franz Schubert avait l'aspect de l'honnête allemand un peu lourd et *primaire*, ingénu comme Haydn, amusé par des riens, goûtant fort les réunions intimes où la bonne bière coule abondamment. Qu'on s'imagine une tête à lunettes, des cheveux crépus, un gros visage avec de grosses lèvres sur un corps petit, trapu et ventru. La vivacité des yeux trahissait à peine ce qu'il y avait sous cette enveloppe commune : un poète, un génie créateur, très pur, virginal, — un Ange de la mélodie, comme eût dit M^me de Staël. Il semble que l'amour ait très peu troublé sa vie ; de ten-

dres et exquises amitiés la remplirent. Tous les traits de caractère qu'on rapporte de lui indiquent une nature saine, généreuse, infiniment sensible mais très ouverte, sans affectation de mystère intérieur (bien que le *Gemüth* allemand y sévisse), à la fois idéaliste et *peuple*. On cite ce témoignage de sa sœur *Kathi* : « C'était un cœur admirable; il n'était pas jaloux et ne cachait pas sa joie en entendant de belle musique. Il prenait sa tête dans ses mains, écoutait en extase. L'*innocence et la paix de son cœur* ne se peuvent décrire ». Son admiration pour Mozart et pour Beethoven fut sans bornes. « O Mozart! écrit-il dans son *Journal*, que d'impérissables notions d'une vie meilleure tu as gravées en nous! » Le dernier nom qu'il prononça sur son lit de mort fut celui de Beethoven (ce qui fit conjecturer qu'il voulait être inhumé près de lui). Il a rendu hommage à Rossini, sans approuver d'ailleurs les « galopades » du chant italien qu'il n'employa jamais dans ses Lieder. Il était religieux, mais sans bigotisme et d'instinct : « Mon hymne à la Sainte-Vierge, écrit-il à ses parents (1825), a ému tous les cœurs; on s'est émerveillé de ma piété. Cela vient, je pense, de ce que *je ne force jamais ma dévotion et n'écris des hymnes ou des prières que quand je me sens irrésistiblement inspiré, car alors seulement c'est une dévotion sincère.* » Schubert est le poète de la musique *intime*, bien différent en cela de ceux qui, avant lui, composaient pour une cour aristocratique ou un public mondain. Son cadre préféré et celui où il parait si séduisant, est le petit cercle fraternel, pauvrement installé, où il improvisait. En cela, il est très différent de Haydn, de Mozart, de Beethoven lui-même, qui vécurent auprès des grands. On appelait « Schubertiades » ces séances où le génie éclairait la jeunesse et l'amitié. « Jamais, dit Mayrhofer, je n'oublierai les heures passées dans cette pauvre mansarde... Nous n'avions qu'un méchant piano, une pauvre bibliothèque, un mobilier misérable, un jour insuffisant! Et pourtant, je passai là les moments les plus heureux de ma vie. » Schobert dit dans une lettre du 2 novembre 1821 : « ... J'aurais voulu que tu fusses avec nous pour voir naître toutes ces belles mélodies, d'une richesse et d'une fraîcheur de pensées vraiment merveilleuses. Notre

chambre à Saint-Pollen était fort agréable : deux lits jumeaux, un sofa à côté d'un poële bien chaud, un piano la rendaient tout à fait intime et confortable. Le soir, on faisait apporter de la bière, on allumait sa pipe, on se racontait ce qui s'était passé dans la journée, on lisait; ou bien Sophie et Nettel arrivaient et l'on chantait ». Schubert a dit que ses amis étaient « tout pour lui »; il écrit en 1825 (21 juillet) : « Cher Spaun, tu peux juger combien il m'est pénible de t'écrire de Linz pendant que tu es à Lemberg. Au diable cette affreuse nécessité qui fait que les amis se séparent quand ils ont à peine touché des lèvres la coupe de l'amitié! Je suis à Linz, à moitié mort de chaleur. J'ai un nouveau cahier de Lieder, et tu n'es pas là! n'as-tu pas honte? Linz est sans toi comme un corps sans âme, un cavalier sans tête, une soupe sans sel. Si le garde-chasse n'avait pas d'excellente bière, et si au Schossberg je ne trouvais un vin passable, il ne me resterait qu'à me pendre. » Ce musicien-né, d'une sérénité si aimable, connut la soufffrance et la détresse; mais ses œuvres n'en donnent pas la moindre idée. Il écrit à un autre ami, Kupelwieser, (31 mars 1824) : « ... *Figure-toi un homme dont la santé ne se refera jamais et qui, par le chagrin que cela lui cause*, voit empirer son état au lieu de s'améliorer; un homme, dis-je, dont les plus brillantes espérances sont tournées à rien, à qui l'amour et l'amitié ne donnent que des chagrins, chez lequel l'enthousiasme, tout au moins celui qui vous soutient et vous exalte, et le sens du beau menacent de s'évanouir, et demande-toi si cet homme n'est pas malheureux et misérable. *Mon cœur est lourd, la paix m'a fui, je ne la trouverai plus jamais*, voilà ce que chaque jour je puis dire (comme Mignon dans *Wilhelm Meister*); car chaque soir j'espère que mon sommeil n'aura pas de réveil, et chaque matin m'apporte en présent les soucis de la veille. » Mais il écrit dans son *Journal* : « La douleur aiguise l'intelligence et fortifie l'âme; la joie, au contraire, rend égoïste et frivole ».

On peut distinguer dans les œuvres de Schubert plusieurs groupes de richesse et de valeur inégales : 1° la musique de piano; 2° les trios, quatuors et quintettes; 3° les symphonies; 4° les œuvres de théâtre; 5° les Lieder; 6° la musique religieuse.

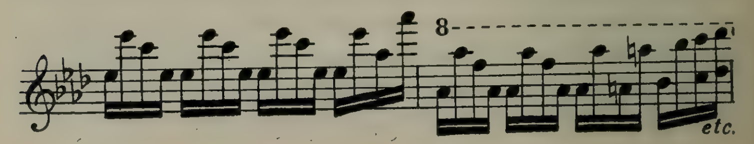
La **musique de piano**, digne d'être placée au même rang que celle de Chopin, de Schumann, de Stephen Heller, comprend les *Sonates*, les *Fantaisies* ou pièces diverses en style libre, et les *Impromptus*. Il y a dix sonates; les six dernières sont particulièrement belles. Schubert, sans d'ailleurs rien innover pour la forme, y a mis ses qualités habituelles de tendresse, de rêverie délicate et sentimentale. La plus remarquable est la 5e, en *la* mineur, avec son délicieux andante en *fa* majeur. Parmi les pièces de style libre, les plus importantes sont la grande *Fantaisie* en *ut*, composée de quatre parties qui s'enchaînent, avec un adagio d'expression intense (sur un thème emprunté au *Voyageur*), deux allégros et un presto d'une verve brillante, et la *Fantaisie* en *ut*, pour laquelle Liszt a écrit un accompagnement d'orchestre : œuvres difficiles, dont l'exécution embarrassait Schubert lui-même.

Les *Impromptus* sont plus connus et méritent leur popularité. Ils procèdent d'une technique beaucoup plus simple que celle des maîtres ultérieurs du piano; mais, sauf quelques banalités dues à une écriture un peu hâtive, ils ont un charme unique : on y voit, comme dans une eau transparente et profonde, tout ce qu'il y avait d'honnête et d'exquis dans l'âme de Schubert. Ils n'ont pas tous la même importance.

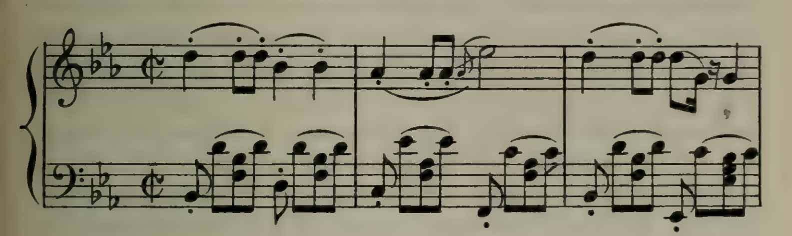
Le n° 2 (op. 90), avec son début en style d'*Étude* et son énergique épisode en *si* naturel mineur, fait penser à Chopin. De l'opus 142, le n° 1 a quelques parties d'improvisation trop facile. On est indulgent pour cette aimable idée mélodique :
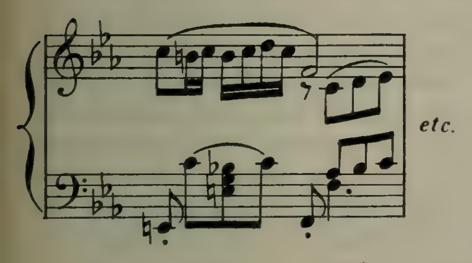



mais on sourit lorsque ce chant passe à la main gauche tandis que le soprano gambade sur les octaves hautes :

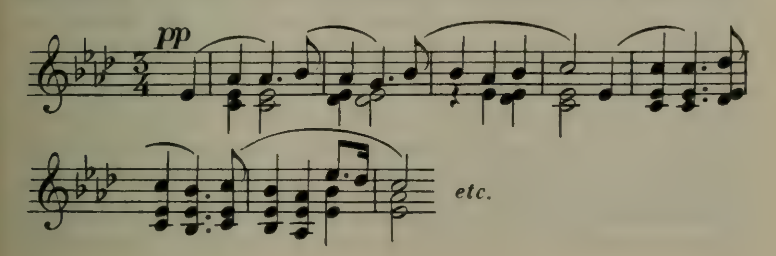


Dans la suite, on trouve un dialogue charmant et prolongé avec complaisance entre les deux parties. Le n° 3 fait reparaître cette pureté de sentiment et cette fraîcheur d'idylle qui font le charme des compositions de Schubert :






Ce thème si bien posé, c'est la Mélodie-Vierge, « vêtue de probité candide et de lin blanc », à la démarche légère et calme comme celle d'une déesse; c'est la grâce du XVIII^e siècle, sans fausse galanterie et sans maniérisme. Les variations I et II ajoutent un badinage élégant, avec une pointe de malice, à ce thème délicat; la variation III, en mineur, avec un dessin obstiné à la basse, l'alourdit par une expression d'un italianisme excessif. La 4^e est meilleure; la dernière est d'une virtuosité brillante et de bon aloi. L'impromptu n° 2 du même recueil est peut-être le plus beau :



Dans cette composition grave et recueillie, d'une éloquence parfois pathétique (se reporter au triolet aboutissant à la modulation *ff* en *la* majeur), Schubert atteint à la grandeur de Beethoven. Les éléments *romantiques* ne manquent pas dans ces opuscules. L'admirable phrase en *do* dièze mineur de l'impromptu n° 4 (op. 90) est d'un grand poète : elle exprime cette tendresse méditative, cette aspiration passionnée de l'âme vers l'indéfini, et, si l'on peut dire, le plein ciel intérieur du sentiment (modulation très douce en majeur après le pathétique violent de la seconde idée), qui sont aussi les signes caractéristiques de certaines inspirations de R. Schumann. Le n° 1 des *Moments musicaux* (op. 94) a l'allure d'une Ballade de Chopin. Scarlatti, Couperin, Rameau, Ph. E. Bach, Hændel avaient fait un divertissement de la musique de piano ou de clavecin : Schubert y introduit le lyrisme de ses Lieder; il l'élève à la poésie, comme Chopin et Field dans leurs *Nocturnes*, comme Beethoven et Schumann, comme Mendelssohn dans ses *Romances sans paroles*. C'est un précurseur, un maître dont l'influence fut incontestable. A peine peut-on lui reprocher, en certaines compositions, d'être un peu prolixe et d'abuser parfois des répétitions.

Dans ses compositions **pour instruments à cordes**, Schubert a montré quelquefois une étonnante maîtrise; si sa mort n'eût pas été si prématurée, il se serait sans doute élevé aussi haut que Beethoven. Il a composé vingt quatuors; le premier date de 1811 : le compositeur avait alors quatorze ans! Parmi les cinq derniers, écrits après 1824, deux méritent l'attention. Le quatuor en *la* mineur (1824), dont l'andante est construit avec le thème d'un entr'acte de *Rosemunde*, est fort honorable. Le quatuor en *ré* mineur (1826) est de plus grande envergure : il faut en signaler l'allegro, d'un beau caractère dramatique, les variations sur le thème de *La jeune fille et la mort*, le Scherzo, dont le rythme a été repris par R. Wagner dans le chant de la forge, au premier acte de *Siegfried*. Même en un tel genre, comme le suggèrent ces indications, Schubert reste compositeur de Lieder. Le quatuor en *sol* majeur est d'un art puissant et élevé. Dans *l'andante*, selon une heureuse et juste formule, *Schubert a trouvé le moyen de gouverner*

*avec le sentiment par un morceau de quatuor solidement construit.* Son quintette en *ut* majeur, avec deux violoncelles, est une œuvre de sentiment profond et de couleur très variée où l'on retrouve les tendances instinctives et habituelles du compositeur vers d'autres genres préférés. Un excellent juge qui admirait Schubert avec une pointe d'exagération généreuse, le regretté Bourgaut-Ducoudray, en a donné une analyse que nous reproduirons, parce qu'elle permet un intéressant rapprochement; au fond, cette interprétation du quintette de Schubert est identique à celle que R. Wagner a donnée des grands ouvrages de Beethoven et que nous résumerons plus loin; la seule différence est que Wagner, bon « philologue » comme la plupart des compositeurs allemands, et imbu de la philosophie de Schopenhauer, a érigé ses idées en système dogmatique, tandis que le musicien français, tout en étant très voisin du même point de vue, laisse parler le sentiment artistique et l'enthousiasme tout seuls :

*Allegro non troppo.* — Le premier thème, par sa simplicité et sa noblesse, fait penser au portique d'un temple à l'architecture sévère et grandiose. La seconde idée est un motif de « marche », genre de rythme pour lequel Schubert a une prédilection très marquée. Celui-ci a un caractère poétique tout spécial : une impression mystérieuse s'en dégage, grâce à la couleur propre des modulations et à l'emploi de la nuance pianissimo, dont nous savons Schubert très friand. Ne croirait-on pas, en l'entendant, voir passer à l'intérieur du noble édifice un blanc cortège de prêtresses?... Rien n'égale la belle ordonnance de ce morceau dont les développements toujours logiques témoignent d'une étonnante habileté de main, sans que l'esprit de combinaison vienne jamais refroidir la verve de l'inspiration.

*Adagio.* — Cette merveille peut servir de pendant à l'*Andante con moto* de la symphonie inachevée; depuis la première note jusqu'à la dernière, une souffle divin l'anime. C'est plus qu'une impression musicale que ce morceau nous procure : c'est une vision de l'Infini, une révélation de l' « Au-delà ». Nous goûtons, en l'écoutant, une félicité surhumaine. L' « Intangible » s'incarne en des harmonies transparentes et vaporeuses qui font naître en nous comme un sens nouveau; un rayon de l'éternelle lumière nous dévoile une perspective infinie de formes inconnues et de radieux horizons. Tout à coup le rêve s'interrompt. Nous sommes ramenés sur la terre, où la nostalgie de l'idéal entrevu exaspère nos ardeurs inassouvies et rallume nos fièvres... Mais voici revenir bientôt la vision enchanteresse! La mélodie céleste se fait entendre de nouveau, encore plus

caressante, plus rafraîchissante et plus douce. Aux terrestres angoisses, aux agitations douloureuses, succèdent une paix infinie, un calme surprenant, un bonheur continu, sans intermittence et sans fièvre. Nous savourons la nourriture immatérielle des Esprits; nous nous baignons, renouvelés et rajeunis, dans l'azur éternel.

*Scherzo.* — Schubert, en grand artiste qu'il est, ne perd jamais de vue la loi des contrastes. Si, au cours du morceau précédent, il mariait, dans une synthèse sublime, les angoisses de la terre et les extases du ciel, dans le scherzo il accouple un *presto* à trois temps, en *ut majeur*, à un *andante sostenuto* à quatre temps, en *ré bémol*. Aux contrastes du mouvement, de la tonalité et du rythme, s'en ajoute un autre : celui du sentiment. Le *presto* est une chasse; l'*andante sostenuto* est une marche au pays des rêves, d'une envolée toute mystique. Cette révélation qui produit chez nous comme une irradiation du sens « intérieur », intervient au milieu d'une manifestation de vie toute « extérieure », d'une cohue, de la bagarre d'une chasse. N'est-ce pas là une trouvaille hardie?

L'*andante sostenuto*, placé au milieu du *scherzo* en guise de *trio*, est d'une prodigieuse beauté. On sent que Schubert, en l'écrivant, fut encore impressionné par l'idée de l' « Au-delà ». Une fois de plus il soulève un coin du voile qui cache les horizons « interdits ». Une force irrésistible nous entraîne loin des régions terrestres; un autre monde nous apparaît, des sentiments inconnus nous pénètrent; nous devenons avec Schubert des hallucinés et des « voyants »...

En créant cet immortel *andante*, que lui seul pouvait écrire, Schubert semble s'être trouvé dans un état d'âme analogue à celui qui lui inspira le fragment littéraire intitulé *Mon rêve*. Il nous donne l'impression d'une semblable libération des attaches terrestres. L'esprit de Schubert a voyagé dans l'autre monde : mais si l'écrivain n'en a rapporté qu'une page curieuse, le musicien en exprime l'éblouissante vision formulée en mélodies et en accords sublimes.

*Final.* — Le *final* n'a pas une signification psychologique aussi profonde que l'*adagio* et l'*andante sostenuto*. C'est un morceau plein de vie et d'entrain, bâti sur un rythme très accentué, caractéristique et persistant, offrant de l'analogie avec les rythmes populaires. Il n'est pas impossible que ce *final* soit le produit des impressions causées par les thèmes hongrois entendus à Zélesz. Malgré notre admiration sans bornes pour le quintette en *ut*, nous pensons que son *final* présente quelques longueurs, — pas autant toutefois que celui du quatuor en *sol*. Mais peut-on n'être pas désarmé en face d'un morceau plein de verve débordante et de couleur ethnique? Ce beau final renferme des modulations à la fois naturelles et brusques dont Schubert a le secret (voir, au début, la modulation qui va d'*ut* mineur en *mi* bémol mineur, avec un retour soudain dans le ton initial d'*ut* naturel majeur).

Le *Quintette de la truite* (op. 114), ainsi appelé à cause de ses variations sur le thème d'un Lied célèbre, est moins

important. Les deux trios pour piano, violon et violoncelle en *si* bémol (op. 99) et *mi* bémol (op. 100) contiennent des pages d'un très beau lyrisme et permettent cette importante observation : dans l'*Andante*, qui est la pierre de touche de la pensée musicale, Schubert se montre parfois l'égal de Beethoven.

De l'auteur du *Roi des Aulnes* et de *Marguerite au rouet*, il reste huit symphonies. La première fut écrite en 1811 par un compositeur de seize ans! Les plus importantes sont les deux dernières : la symphonie en *ut* (1828?) et la symphonie inachevée en *si* mineur (1822?)

La symphonie en *ut* avait été écrite pour la Société viennoise des *Amis de la musique*, mais fut laissée de côté comme trop difficile. Elle fut découverte en 1838 par R. Schumann dans les papiers de Ferdinand Schubert. Grand admirateur de Franz, Schumann a fait de cette œuvre un éloge enthousiaste. Elle le séduisit, entre autres mérites, par son caractère romantique, son allure de conte ou de ballade merveilleuse *(Märchen, oder Zauberspiel)*. Il l'a placée aussi haut que les compositions de Beethoven, tout en lui attribuant une virile indépendance et en se félicitant de n'y pas trouver les « hardiesses bizarres et les formes *grotesques* » (*sic*) qui ont gâté les dernières œuvres du maître de Bonn. Elle porte en elle, écrit-il dans sa *Neue Zeitschrift für Musik*, une éternelle jeunesse. » A la fin de l'Andante, où le cor résonne comme dans le lointain, il croyait entendre « la voix d'une autre sphère », celle « d'un hôte céleste faisant son entrée dans l'orchestre ». Mendelssohn, ayant eu une copie de l'œuvre, la fit exécuter au Gewandhaus de Leipzig en 1839 et 1840. Elle eut alors un très gros succès, mais, dans la suite, fut froidement accueillie à Vienne. A Londres, en 1844, elle fut peu comprise. En France, elle reste ignorée. C'est une œuvre de très haute valeur, puissante et colorée, aussi intéressante par les idées mélodiques et les rythmes que par l'abondance des développements, et très différente de celles des symphonistes purs. Le romantique Schubert est déjà dans la voie d'évolution où l'on rencontrera plus tard les Rimski-Korsakof, les Mahler, les R. Strauss. Il ne se borne pas, comme Haydn

et Mozart, à l'expression subjective du sentiment; c'est un peintre qui semble suivre un programme. Lequel? Il ne nous en avertit pas explicitement, et peut-être en suit-il plusieurs, successivement, au gré d'une libre fantaisie; mais peu importe. On retrouve là, d'ailleurs soumises aux lois d'une construction magistrale, ces miscellanées du sentiment et de l'imagination où sa poétique nature aimait à s'abandonner : la marche mélancolique, la prière (andante en *la* mineur), les danses viennoises tour à tour emportées et pâmées (*scherzo*), ces modulations délicates qui firent dire à Schumann : « Schubert est à Beethoven ce qu'une femme est à un homme ». La *Symphonie inachevée* en *si* mineur, écrite en octobre 1822 et publiée seulement en 1867, comprend un allegro et un andante (plus neuf mesures de scherzo) : le premier a une force virile et une concision dont l'auteur est peu coutumier; le second est d'une angélique suavité; jouée pour la première fois en 1865, l'œuvre figure aujourd'hui au répertoire de tous les concerts.

Schubert a particulièrement excellé dans la musique de chant, qu'il a traitée avec un sens profond de l'expression vocale, simplement, de façon presque populaire, sans jamais faire appel à la virtuosité. Il a écrit une cinquantaine de chœurs pour voix d'hommes avec ou sans accompagnement, et une vingtaine de compositions chorales pour voix mixtes, dont quelques-unes ont un accompagnement d'orchestre; mais il est avant tout le maître du Lied monodique. Il a présenté le Lied sous cent aspects différents d'expression, en traitant tous les genres de poésie, en écrivant sur tous les rythmes, en accueillant, on peut dire, toutes les pages lyriques, épiques, dramatiques, qui lui tombaient sous la main, — mais en faisant prédominer, malgré la souplesse et la facilité de son génie, une note toute personnelle. Schubert, dans ses compositions, est l'homme « sensible » du XVIII^e^ siècle, et, ce qui accentue son cas, l'homme sensible *allemand*; sensible, il l'est partout, jusque dans ses *Marches*!

C'est en 1811, à l'âge de quatorze ans, qu'il écrivit ses premières mélodies. Il serait impossible, pour plusieurs raisons, d'indiquer l'évolution de son art. D'abord, dans

l'édition de ses œuvres qui a été donnée après sa mort, les numéros d'opus ne reproduisent pas l'ordre chronologique des compositions et ont été placés tout arbitrairement; ensuite, Schubert n'a jamais eu de « système » ou de procédés; aussitôt qu'un texte littéraire avait fait impression sur lui, il traduisait presque instantanément cette impression dans une forme mélodique, avec une sincérité parfaite, sans préoccupation de ces « effets » sans lesquels, avant lui, on ne concevait guère la composition vocale : cette sincérité fut toute son esthétique. Elle fut la cause de son extrême fécondité ; car un procédé fournit des ressources qui s'épuisent bientôt; au contraire, on travaille sur un fonds dont la richesse est intarissable lorsqu'on se replace en pleine nature et qu'on ne suit d'autres principes que la vérité et la sincérité, ce qui, pour l'artiste, est tout un. On doit donc se borner à grouper les Lieder autour des noms des poètes principaux qui ont fourni les paroles. Ce qu'on peut reprocher à Schubert, c'est d'avoir accueilli trop facilement beaucoup de textes dont la valeur était médiocre. Il aurait mis en musique toute la littérature allemande! Trop empressé à traiter, sans esprit critique et sans choix, tous les sujets que lui signalaient ses amis, il a forcément écrit des œuvres de mérite inégal. Ce qui fait son charme, c'est sa liberté d'esprit, son ingénuité et, comme suite de l'absence d'un système préconçu, le renouvellement perpétuel de sa manière. Son art est fragmentaire et un peu court, avec une double tendance : l'une sentimentale, l'autre réaliste. Elles ont été suivies par deux musiciens qui se rattachent directement à lui : la première par Schumann, la seconde par Moussorgski. Tous les compositeurs du XIXe siècle qui ont écrit des mélodies lui doivent quelque chose. On peut dire néanmoins, en cherchant à fixer une nuance délicate de son originalité, qu'il se distingue de la plupart des mélodistes en ce qu'il ne cherche pas avant tout un chant séduisant et brillant dont les paroles ne seraient que le prétexte; il s'applique à traduire exactement le langage verbal par le langage sonore. Est-ce à dire que sa pensée musicale est subordonnée à la pensée du poète et s'en fait la suivante? nullement; elle est exactement son égale;

et c'est là tout le secret de l'impression profonde qu'ont faite, sur l'esprit populaire allemand, les Lieder, qui, au lieu de diminuer les poètes nationaux en les réduisant à un rôle secondaire, ont doublé leur éclat. Ainsi, des compositions tour à tour tendres, fines, grandioses, comme *Geheimnis* (*le Secret*), *Erlkönig* (*le Roi des Aulnes*), *An Schwager Kronos* (*au postillon Kronos*), *Gruppe aus dem Tartarus*, sont regardées avec raison comme donnant l'équivalent parfait des poésies de Gœthe, si bien que poète et musicien se sont fait valoir mutuellement et ont doublé leur gloire en la partageant. Pour arriver à un tel résultat, Schubert est varié comme la poésie elle-même. Tantôt il emploie la forme strophique ou à couplets ; tantôt il suit le texte, analytiquement, comme dans une scène d'opéra. Il use aussi bien du récitatif que du *cantabile* ; et c'est un des signes de sa manière que dans un de ses chefs-d'œuvre (*le roi des Aulnes*) il ait osé finir par un bref récit. Parfois, sa composition a deux lignes (*chanson de nuit du Voyageur*) ; parfois elle prend l'ampleur d'un vaste poème (*le Plongeur*). L'accompagnement est tour à tour simple, borné à une suite d'accords ou participant à la mélodie, doté d'un rythme unique ou diversifié d'après les paroles ; le plus souvent, c'est une image pittoresque, une peinture illustrant une idée, une action, une scène.

Schubert est un génie pur, une âme limpide, un cœur tendre; un musicien admirablement doué qui fut comme l'incarnation du Lied. Il y a de lui de petites pièces très joliment colorées, d'invention rythmique fort originale, non inférieures à ce que l'art ultérieur a produit de plus beau. J'oserai pourtant faire une réserve. Dans bon nombre de ses lieder, Schubert traduit la mentalité poétique qu'on résume d'un mot : le *Gemüth* allemand. Mais le *Gemüth* est ici autre chose que le sentiment; c'est la sentimentalité à la Greuze, la sensiblerie à la Jean-Jacques, le *noli me tangere* séraphique opposé au contact hardi des modernes avec la vie réelle ; c'est un attendrissement qui larmoie et ronronne avec complaisance dans de petits rêves ingénus ; c'est aussi une façon de romantisme nébuleux et très naïf, volontiers pessimiste, mais sans pro-

fondeur parce qu'il est sans base d'observation. Les 24 lieder dont se compose le *Winterreise* (*Voyage d'hiver*) peuvent être considérés comme représentatifs de cette mentalité d'homme « sensible ». Les paroles sont le long monologue élégiaque d'un insupportable bavard. Que veut dire ce faiseur de ballades? S'agit-il d'un amour malheureux et d'un exil réel, loin de la femme aimée? Est-ce un symbole signifiant tout simplement que le mois de mai est la saison de la joie, et l'hiver une saison de tristesse? Quelle étrange succession d'images! Ce voyage d'amoureux transi dans le brouillard et dans la neige, c'est ce qu'il faudrait appeler la « poésie »? Il faut voir plutôt là l'essai vraiment trop juvénile d'un écrivain qui a sans doute un vague sentiment de ce que pourrait être une œuvre poétique, mais qui n'a pas la maturité et l'énergie intellectuelle suffisante pour aboutir, pour sortir de la brume, pour tout éclairer au grand soleil de la Vérité. Si la Musique objectait qu'elle a une sympathie spéciale pour cette pensée amorphe, pour ce genre invertébré, et que l'expression dont elle est capable est précisément celle de ce pessimisme enfantin, gémissant et larmoyant, la Musique ne mériterait guère que nous nous occupions d'elle. En pareil cas, le compositeur et le poète ne nous serviraient, comme dit Shakespeare, que de la soupe froide. Schubert cependant s'est senti attiré par le poème de Muller... A ce cycle de 24 chants minuscules, il a superposé un cycle de 24 mélodies. Au point de vue purement musical, il a précisé le dessin de la forme; mais au point de vue plus général de l'expression poétique, il a épousé, souligné, exagéré ces piètres idées. Partout (sauf dans le n° 19 où il adopte la manière forte, et le n° 22 qui est d'un rythme viril) il garde le ton élégiaque et plaintif. Il croit à la détresse de ce pâle et pitoyable voyageur; de ses larmes, il a entrepris de faire des perles. Le chant est loin d'être ici un dérivatif; il est une aggravation. Il donne une allure plus artistique et plus distinguée à la phraséologie verbale, mais il en garde, il en fait valoir tout le contenu.

Heureusement, Schubert a illustré d'autres sujets que cette poésie vaine. Le même Muller a écrit les paroles de la *Belle Meunière*, recueil de Lieder où on voit un jeune

meunier voyager encore de par le monde, et, après des joies, des illusions diverses, finir en maudissant l'amour. L'œuvre est plus humaine et plus raisonnable; musicalement, elle est « limpide comme le cristal » et a les tendances du chant populaire.

Particulièrement intéressants, sont : le n° 1, *Le Voyage*, d'une allure simple et joyeuse; le n° 2, *Où vais-je?*, d'une confiance saine dans la bonté de la vie; le n° 4, *Remerciement au ruisseau*, d'un charme enveloppant; le n° 5, *Soir de fête*, jolie et aimable scène populaire; le n° 7, *Impatience*, de caractère passionné; le n° 12, *Silence*, d'un sentiment profond; le n° 16, la *Couleur préférée*, d'une grande mélancolie, avec une note obstinée de l'accompagnement (*fa* dièze), qui est d'une curieuse expression; le n° 20, la *Berceuse du ruisseau*, idylle fraîche et reposante...

Ces deux recueils, qui appartiennent à la dernière période de la vie de Schubert, sont les principaux; mais les chefs-d'œuvre abondent dans les autres mélodies, qu'on peut grouper ainsi : 1° les *Lieder sur des poésies de Schiller* (54 pièces), parmi lesquels *Le Plongeur* (en deux versions, 1813 et 1814), la *Plainte de la jeune fille* (en 3 versions), *Marguerite au rouet*, le *Tartare*, le *Mystère*, l'*Espérance*...; 2° les *Lieder sur des poésies de Gœthe* (72 pièces), œuvres de plus grande maturité que les précédentes, qui comprennent des chants tirés de *Faust* et de *Wilhelm Meister*, le *Divan oriental* (4 lieder écrits en 1821), le pathétique et sublime *Roi des Aulnes*...; 3° les *Lieder d'après Walter Scott* (roman de la *Dame du Lac*); 4° les *Lieder d'après Ossian*, dont plusieurs ont un assez grand développement et rappellent la forme des ballades; la *Planète de Kolma* et la *Fille d'Inistore* sont parmi les plus beaux; 5° les *Chants sacrés*, parmi lesquels de très belles pages comme *A l'infini*, les *Astres*, *Prière pendant la bataille*, *Feux du Ciel*...; 6° les *Lieder d'après différents auteurs*, en tête desquels on aime à placer la *Jeune religieuse* et la *Jeune fille et la mort*; 7° les mélodies groupées sous le titre de *Chants du Cygne*, publication posthume d'œuvres écrites en 1828, parmi lesquelles *le Printemps*, les *Stances*, la *Retraite*, le *Départ*, l'*Atlas*, la *Ville*, *Au bord de la mer*.

Parmi les plus beaux de ces chants, on peut citer : le *Chant des Esprits sur les eaux*, de 1820, avec accompagnement d'instruments à cordes ; le *Chant de bataille*, de 1827, avec piano ; la *Splendeur de la nuit* (*Nachthelle*), de 1826, pour voix d'hommes, avec piano ; le *Chant nocturne dans la forêt*, de 1827, avec parties de cors ; les *Petites stances*, de 1826, et l'admirable *Dieu dans la Nature*, pour voix de femmes. A ces compositions, il faut ajouter un certain nombre d'hymnes et de psaumes, six messes latines, une messe allemande pour voix d'hommes, le *Chant de victoire de Miriam* pour soprano, chœur et piano, et un oratorio inachevé : *Lazare*. A ce dernier groupe, où domine l'inspiration religieuse, on peut rattacher *L'Image de Marie*, mélodie d'une pureté de ligne et de sentiment qui fait songer à Mozart, et la *Participation aux douleurs de Marie*, sur une poésie de Schlegel, où Schubert a mis toutes ses qualités d'élégance et d'émotion. L'emploi d'une formule obstinée dans l'accompagnement est une de ses créations les plus heureuses. « Cette musique, dit Grove, change avec les mots comme un paysage, suivant qu'un rayon de soleil l'éclaire ou qu'un nuage passe sur lui. »

Schubert n'a pas écrit moins de dix-huit ouvrages pour le théâtre, sans laisser autre chose que des esquisses, des essais inachevés, rien de définitif qui représente dignement son génie. Il avait des qualités de premier ordre qui pouvaient trouver leur utile emploi dans le genre dramatique : une extraordinaire facilité d'assimilation, et (comme le remarque Liszt qui, en 1854, fit jouer un de ses opéras à Weimar) ce don heureux de *naturaliser* la pensée poétique dans la musique en l'unissant à la mélodie « comme l'âme est unie au corps » ; en revanche, il n'avait ni l'esprit critique indispensable pour déterminer les conditions pratiquement favorables à l'union des deux arts, ni la faculté de concentration nécessaire ; peut-être était-il aussi trop ingénu, trop ami de la fantaisie délicate et libre, trop porté à s'étaler dans la tendresse. Il n'était pas assez difficile pour le choix des livrets, et acceptait tout, le médiocre et le pire, au risque de dépenser son talent sur des pauvretés. Ce qui lui manqua enfin, c'est le temps, — le crédit de la Destinée !

Ses œuvres de théâtre sont, avec les *Singspiele* ou comédies à ariettes (*Der vierjährige Posten*, *Fernando*, et *Die Freunde von Salamanca*, 1815), les opérettes *Des Teufels Lustschloss* (1814), *Der Spiegelritter* (1815), *Der häusliche Krieg* (1823), les opéras inachevés *Adrast* (1815), *Die Bürgschaft* (1816) et *Sakuntala* (1820), *Alfonso und Estrella* (1822), *Fierabras* (1823), *Der Graf von Gleichen* (1827) et *Die Salzbergwerke* (inachevés), enfin la musique pour *Rosamunde* (1823). L'influence italienne et rossinienne est partout visible. Quelques belles pages ont mérité d'être retenues : ainsi, dans *Fierabras*, le commencement du 2e acte, le duo de la scène 5, le quintette (nº 10), le chœur (nº 11); dans les neuf numéros de la partition de *Rosamunde*, la célèbre romance insérée par les éditeurs dans le recueil des mélodies, les entr'actes, l'air de ballet, le chœur des bergers... En 1868, le théâtre des Fantaisies Parisiennes reprit, non sans succès, *Der häusliche Krieg* sous le titre de *La Croisade des Dames.*

Quoiqu'elle ait été interrompue par la mort avant l'heure où l'artiste peut dire qu'il a rempli tout son mérite, l'œuvre de Schubert est suffisante pour permettre une caractéristique du compositeur et suggérer une idée peut-être essentielle de l'esthétique musicale en général. Ce n'est d'abord ni une œuvre de science réfléchie, ni un habile emploi de procédés à effets, l'auteur des *Lieder* ayant eu une première éducation technique assez incomplète et s'étant toujours tenu comme aux antipodes de cet art aussi remarquable par l'adresse que par l'inspiration où excella un Meyerbeer; ce n'est pas davantage, là même où elle est associée à tant de textes verbaux, une œuvre *à la suite*, conditionnée par la littérature : elle a une valeur originale et propre, se trouvant ainsi en harmonie avec l'indépendance de caractère de Schubert, qui ne voulut jamais aliéner sa liberté et vécut un peu en bohême, restant *sui juris*. Et voilà trois éliminations qui permettent de circonscrire notre sujet, sinon de le marquer par un trait direct. Bien que les créations du génie musical soient un mystère impénétrable, n'est-il pas possible d'aller plus loin? Ce serait peu de dire que l'œuvre de Schubert est un témoignage admirable de la vie de l'âme (et de la puissance de l'instinct); ce qui apparaît dans les *Impromptus*, dans l'*Andante* de la symphonie inachevée, pour ne citer que ces textes, — et même, et tout autant, dans les monodies avec paroles — c'est une âme d'une qualité particulière, une âme divinement pure, n'ayant de communication avec

le monde réel que par l'intermédiaire de quelques concepts très généraux; une âme ayant retrouvé cet état d'innocence primordiale que chante V. Hugo dans le *Sacre de la femme*. Chacune de ses pensées musicales est l' « ineffable lever du premier rayon d'or ! »... Cet état d'ingénuité immaculée est celui que les théologiens appellent l'*état de grâce*, mais avec la puissance créatrice en plus ; c'est celui des vrais poètes comme Lamartine, mais plus fin encore, sans la rhétorique et l'encombrement des vocables; c'est celui de l'amour, mais sans la tyrannique sollicitation des sens : ce fut celui de Franz Schubert, — et c'est celui de tout musicien digne de ce nom ! Ce lourdaud qui, en bon Allemand, se délectait de bonne bière et de bonnes saucisses dans la fumée des brasseries, avait une mentalité de compositeur dont la physionomie des anges de Botticelli, de Fra Angelico, de Raphaël, peut donner une idée. C'était une vierge déesse, au sourire très doux, dont la tête baignait dans une lumière venue d'en haut. En cela, Schubert est hautement représentatif de tout son art. Rejeter loin de soi tout ce que la vie ordinaire met en nous d'artifices, de servitudes et de souillures; faire réapparaître le fond premier, la nature sans tache, en y ajoutant ce charme magique de la pensée musicale qui est comme une fine émanation du cœur et de l'intelligence : telle est la fonction de la musique. Sans doute, le compositeur peut renouer et faire alliance avec les contingences les plus précises de la vie sociale ou du monde réel; il peut écrire des symphonies à programme, faire du théâtre, illustrer des vers de Gœthe ou un épisode de l'épopée napoléonienne; mais, en ce cas, il transpose, il spiritualise, il épure tout ce qu'il touche, non d'ailleurs sans danger pour lui. Sans doute aussi, il peut exprimer certaines passions avec un sensualisme allant jusqu'au dévergondage; et son action sur les auditeurs est alors doublement funeste, puisqu'il fait parler à l'innocence le langage de la volupté; mais, en ce second cas, il trahit et rabaisse sa mission. C'est ce que Franz Schubert n'a jamais fait. Un tel art, et un tel représentant de cet art font honneur à l'esprit humain.

Nous aurons à reprendre ces idées après avoir étudié Beethoven.

## Bibliographie.

E. Mandyczewski : *Édition critique des Œuvres de Fr. Schubert*, 40 vol., (1885-97, Leipzig, chez Breitkopf). — Nottebohm : *Catalogue thématique des compositions imprimées de Fr. Schubert* (1874). — Kreissle von Hellborn (1865), Reissmann (1899, 3ᵉ éd.), Heuberger (1902, collection des *Berühmte Musiker*), Bourgault-Ducoudray (1908, collection des *Musiciens célèbres*) : Études sur la vie et les œuvres de Schubert. — Max Friedländer : *Beiträge zu einer Biographie Franz Schubert* (1889). — Henri de Curzon : *Les Lieder de Fr. Schubert* (Fischbacher, 1899).

# CHAPITRE LX

## BEETHOVEN : L'HOMME ET LE MUSICIEN

Sa place dans l'Histoire de la musique. — Périodes de sa vie. — Bonn à la fin du XVIII$^{e}$ siècle. — La formation musicale de Beethoven ; ses amis et ses protecteurs. — Analogies de son caractère avec celui de J.-J. Rousseau. — Les misères d'un grand homme. La surdité. — La joie, dans l'œuvre de Beethoven ; les sentiments pénibles ; explication de ces tendances contradictoires. — L'emphase ; la conception du pathétique. — La grâce, l'esprit, l'expression sentimentale. — Le penseur. — Beethoven et ses divers styles.

Beethoven est la cime lumineuse et sereine, voilée quelquefois par de magnifiques orages, de la période à laquelle nous nous arrêtons. Il a, dans l'Histoire musicale, une importance égale à celle de J.-S. Bach, dont le génie est pourtant séparé du sien par des différences profondes : lui aussi, il est une résultante, il apparaît comme l'héritier des compositeurs qui l'ont précédé ; il résume et concentre dans tous les genres (symphonie, théâtre, musique de concert et d'église, monodie) tout l'art du XVIII$^{e}$ siècle. Mais Bach, avons-nous dit, tient surtout au passé, dont il couronne les efforts ; son influence ultérieure a été faible. Beethoven est à la fois l'homme du passé et l'homme de l'avenir : d'un côté, on doit le rattacher à l'esprit de l'ancien régime et à celui de la Révolution ; d'autre part, il faut voir en lui le « héros » qui ouvrit et éclaira toutes les voies où sont entrés les musiciens modernes.

La vie de Beethoven peut être partagée diversement, selon le point de vue : il y a l'homme social, le malade, le compositeur de génie. Pour l'étude du premier, on pourrait distinguer deux périodes : celle du séjour à Bonn (1770-

1792), et celle du séjour à Vienne (1792-1827). où le maître se fixe à vingt-deux ans. Dans une étude plus particulière de l'homme, la date de 1801 serait très importante. Beethoven est alors âgé de trente et un ans; sa surdité, dont les origines remontent à 1797, l'oblige à de tragiques confidences à ses deux grands amis, Amenda et Wegeler. Enfin l'année 1800 est à peu près celle qui pourrait servir de division dans la carrière du compositeur. La plupart des biographes s'accordent à l'adopter en faisant commencer avec le XIX^e^ siècle la plus belle période d'activité du génie de Beethoven. Plusieurs de ses chefs-d'œuvre, sans doute (les six premiers quatuors, op. 18, la 1^re^ symphonie, op. 21), ont été écrits auparavant; les trois trios (op. 1) furent publiés en 1795; les trois sonates dédiées à Haydn (op. 2), en 1796; les deux sonates pour violoncelle (op. 5), en 1797; les trois trios à cordes (op. 9), les trois sonates pour piano (op. 10) et le trio pour clarinettes (op. 11), en 1798; les trois sonates pour violon (op. 12) et les sonates pour piano (op. 14) en 1799 : mais c'est avec l'aurore du siècle que la gloire du grand homme commence à rayonner au delà de Vienne. Le septuor (op. 20), frais et brillant comme un matin d'été, eut sa première exécution le 2 avril 1800. On pourrait aussi reculer la division jusqu'à la *Symphonie héroïque* (1803), où apparaît bien une manière nouvelle. C'est un fait digne de l'attention des philosophes, que la période de misère physiologique coïncide avec la plus magistrale période de création artistique. R. Wagner a émis une idée profonde qui, à la suite de Schopenhauer, intéresse toute l'esthétique musicale, lorsqu'il a considéré cette surdité comme une délivrance. Il compare Beethoven à Tirésias, « le voyant aveugle à qui le monde des apparences est fermé et qui, *à cause de cela*, observe avec l'œil intérieur, *le principe* de toutes les apparences. C'est à lui que ressemble le Musicien sourd qui, n'étant plus troublé par le bruit de la vie, écoute désormais, uniquement, les harmonies de l'âme, et continue, au fond de lui-même, à parler à ce monde qui, pour lui, n'a plus rien à dire. »

Nous indiquons ces divisions sans en adopter exclusivement aucune. Après avoir caractérisé par quelques traits

l'homme et l'artiste, nous indiquerons l'évolution de son génie dans les groupes d'œuvres les plus importants, en suivant un ordre déterminé par le genre et la forme des compositions, non par la chronologie de l'ensemble. Notre dessein — ramenant une vue philosophique à un simple exposé d'histoire — est de montrer la *continuité* du progrès, qui va de l'art aimable et formel du XVIII^e siècle aux sonates pour piano, aux IX symphonies, aux XVI quatuors et à la Messe solennelle, ou, plus exactement, des misères banales de la vie personnelle à l'affranchissement de l'esprit, de la gaîté aux manifestations les plus hautes de la pensée musicale. Quelle fut la formation musicale de Beethoven? Avec quelle société vécut-il? Quels sont les contrastes que l'on trouve d'abord entre sa vie et son œuvre, ensuite dans son œuvre elle-même? Telles sont les questions autour desquelles nous grouperons d'abord les faits principaux.

Il naquit à Bonn, le 16 (?) décembre 1770, d'une famille des Pays-Bas qui, depuis deux générations, était établie dans la ville allemande. Son grand-père et son père étaient des chanteurs attachés à la Cour du prince électeur; le premier comme basse (depuis 1733), avec titre de musicien de la chambre en 1746, et de maître de chapelle en 1761; le second, alcoolique et peu intelligent, comme ténor. Sa mère était fille d'un cuisinier, veuve, après premières noces, d'un valet de chambre. Bonn, à la fin du XVIII^e siècle, était presque une sorte de Weimar musical. L'art y était aristocratique, concentré à la cour du prince électeur et influencé par l'esprit italien; il était surtout représenté par les compositeurs ou virtuoses LUCCHESI, chef d'une troupe d'opéra venue d'Italie; MATTIOLI, principal créateur du répertoire en usage à la Cour; JOSEPH REICHA et son neveu, le flûtiste compositeur et théoricien ANTOINE REICHA; le corniste NICOLAS SIMROCK; les violonistes FRANZ RIES (père du pianiste FERDINAND RIES qui, à Vienne, en 1801-5, fut l'élève de Beethoven et, plus tard, son biographe); ANDREAS ROMBERG, qui vint à Paris en 1784 et fut engagé, à la suite de ses succès, pour une saison des Concerts spirituels; les violoncellistes BERNHARD ROMBERG, petit-neveu du précédent, applaudi aussi à Paris, où ses succès le firent nommer professeur au Conservatoire (1800-

3); Max Willmann, et ses deux sœurs : Marie (pianiste) et Magdalena (chanteuse contralto).

L'enfance de Beethoven fut négligée en ce qui concerne la culture et les études générales. Il quitta « l'école primaire » de bonne heure, et n'alla point au gymnase, ou *lycée*. Mais son esprit fut toujours curieux des grandes choses; forçant l'admiration par le génie, il fréquenta des gens d'élite et sut être autodidacte. On a eu récemment la curiosité d'examiner les restes de sa bibliothèque conservés à Bonn : on y trouve, avec des traces d'usage telles que signes et notules marginales, l'*Odyssée* d'Homère traduite par Voss, où les passages contenant une sentence morale et les traits de naïveté sont particulièrement soulignés; deux livres de la traduction de Shakespeare par Eschenburg; un ouvrage de théologie de Sturm (rationaliste); le *Divan oriental* de Gœthe, et les *Réflexions* du même *sur les ouvrages de Dieu dans la Nature*; un dictionnaire italien-français... Il convient de remarquer que, malgré sa connaissance de quelques beaux livres, et bien qu'il ait illustré (assez gauchement parfois) un assez grand nombre de textes verbaux, Beethoven répugnait à prendre, comme tant d'autres compositeurs, un point d'appui ou un allié dans la littérature; nul ne fut plus éloigné que lui de chercher la force motrice de son inspiration dans les beaux vers ou les belles légendes; nul ne songea moins — et ceci est tout à son honneur — à faire de l'esthétique et de la critique, à disserter, ou même à raisonner sur la technique de l'art. Pas plus que Bach, il ne fut théoricien; c'est une incarnation du pur génie de la musique. — Si son instruction première fut médiocre, son éducation de virtuose fut aussi précoce et aussi soignée que celle de Mozart. Thayer, qui a relevé les lacunes persistantes de son instruction littéraire, suppose que son père, soucieux de l'exploiter le plus tôt possible comme enfant prodige et article d'exportation, dirigea tous ses efforts, exclusivement, vers ce but. Pour le faire valoir quand il l'exhibait, il le rajeunissait d'un ou deux ans.

Il apprit de bonne heure le violon et l'alto (avec Rovansini, en 1780-1), et le piano. Avec les leçons (médiocres) de son père, il reçut en 1779 celles de Pfeiffer, un hautboïste,

en 1780 celles de VAN DEN CEDEN, organiste de la Cour, et, principalement, à partir de 1781, celles du compositeur CHR. GOTTLOB NEEFE. Ses progrès furent d'une étonnante rapidité. Neefe, successeur officiel de CEDEN, voulant faire un voyage à Münster, se fit remplacer par lui pour toucher l'orgue de l'église de la Cour (il avait alors onze ans!) et, l'année suivante, se l'adjoignit à titre de suppléant pour « diriger la musique » du théâtre où il était second artiste! Durant cette période d'apprentissage magistral, Beethoven composait déjà, mais il était surtout apprécié comme pianiste et comme improvisateur. Il eut deux désirs très vifs : être l'élève de Mozart, puis (après la mort de ce dernier) de Haydn. La première de ces deux ambitions le conduisit une première fois à Vienne (1787); Mozart l'entendit au piano, le jugea assez froidement comme exécutant, mais lui prédit un bel avenir, lorsqu'il lui eût donné un thème à traiter dans une libre improvisation. Rappelé à Bonn par la mort de sa mère, Beethoven revint à Vienne en 1792, mais Mozart venait de mourir. Il fut alors, jusqu'à la fin de 1793, l'élève de Haydn, dont il espérait des révélations décisives sur les mystères de la composition. Haydn, qui était un naïf et un homme fort occupé, ne lui apprit pas grand'chose et déçut son attente; il se faisait d'ailleurs remplacer par un répétiteur, JOH. SCHENK. Après 1793, Beethoven eut des leçons d'ALBRECHTSBERGER, compositeur fécond, de valeur sérieuse, et surtout théoricien de grande autorité, avec lequel il étudia le contrepoint simple et double, le canon et la fugue. A quarante ans, il faisait encore des extraits de traités techniques, ce qui montre bien que tout cet ensemble des leçons antérieures lui paraissait insuffisant; et c'est un trait caractéristique du génie de Beethoven, depuis l'enfance jusqu'aux dernières années, de ne s'installer jamais dans un cercle restreint de concepts ou de procédés, mais de tendre toujours vers une conquête nouvelle, et, en cherchant plus d'expression, plus de puissance de pensée, d'être engagé dans un devenir à peu près incessant. Parmi les professionnels de l'art, il connut de célèbres pianistes : le grand virtuose de Mannheim (auteur de 105 sonates pour piano), J.-B. CRAMER, qui visita Vienne en 1799 et dont il préférait le jeu à celui de tous les autres;

Wölffl, élève de Mozart, qui obtenait des effets spéciaux grâce à une main extraordinaire couvrant l'étendue d'une octave plus une sixte; le pianiste berlinois Steibelt (1765-1823), qui, dans le salon du comte Fries, lui fut opposé, sans le moindre succès d'ailleurs, comme jadis Marchand l'avait été à J.-S. Bach et, plus récemment, Clémenti à Mozart. Il apprécia beaucoup le compositeur Alois Förster (1757-1823), auteur de quatuors très estimés, en qui il voyait « le meilleur maître du contrepoint », et qu'il appela même « son vieux maître ». La technique des instruments, que d'ailleurs il ne sut jamais de façon complète (ou qu'il violenta délibérément par certaines écritures peu appropriées), lui fut révélée par des virtuoses contemporains : il admira beaucoup le célèbre corniste Giovanni Punto (nom italianisé de Stich), de retour de Paris où il avait été musicien de la chambre du comte d'Artois, le futur Charles X, et auquel il dédia sa sonate pour cor, op. 17.

Le jeune Beethoven, malgré les lacunes de son éducation, fréquenta chez les meilleures familles de la noblesse. A Bonn, il fut d'abord choyé chez Mme de Breuning dont il eut les enfants comme élèves ou amis, et qui fut pour lui une conseillère maternelle. Il se lia avec Fr.-G. Wegeler (professeur de médecine à l'Université de Bonn, ouverte en 1787); il fut compris et aimé par le comte von Waldstein (à qui il dédia une de ses grandes sonates, op. 53). A Vienne, où il arriva comme présenté par ce dernier, et protégé par l'oncle même de l'empereur Léopold II, le prince Electeur de Cologne, Beethoven connut la société la plus aristocratique. Il fut l'hôte pensionné (600 florins par an) du prince Karl Lichnowsky, chez lequel il y avait matinée musicale tous les vendredis. Le prince Lobkowitz, le prince Kinsky et l'archiduc Rodolphe lui donnèrent, en 1809, un beau témoignage de leur admiration et de leur amitié. Comme le roi de Westphalie, Jérôme Napoléon, voulait appeler Beethoven à Cassel pour en faire son maître de chapelle, ils voulurent le garder à Vienne; et pour lui permettre de travailler à loisir, ils s'engagèrent à lui verser une pension annuelle de 4 000 florins, — générosité que la mort de Kinsky et diverses circonstances réduisirent un peu dans

la suite, mais qui permit au grand artiste de toucher par an, jusqu'à sa mort, 1 360 florins d'argent. Beethoven fut aussi l'ami du conseiller aulique von Kees, du baron van Swieten. Au cours de ses voyages, il entra en relations avec le prince Louis Ferdinand de Prusse, neveu de Frédéric II, pianiste distingué, auteur d'œuvres de mérite (quatuors, trios, quintette, octuor, diverses musiques de chambre). Malgré ces hautes amitiés protectrices, Beethoven ne fut jamais riche. Vers la fin de 1812, le compositeur Spohr, alors à Vienne, lui demandait pourquoi il avait passé plusieurs jours sans paraître au restaurant : « Mes bottes étaient en mauvais état, répondit Beethoven ; et comme je n'en ai qu'une paire, je me suis trouvé aux arrêts. »

Beethoven fut très malheureux. Un mal d'oreilles. contracté en 1797, aggravé par des médications maladroites et accompagné d'autres misères, aboutit lentement à cette étrange contradiction de la Nature : un musicien de génie entièrement sourd! Il devint « laconique », comme le remarqua Gœthe au cours d'un entretien avec lui, et passa bientôt pour misanthrope. A cette cause de souffrances tragiques, s'ajoutèrent (à partir de 1812) les tourments causés par un neveu qu'il avait adopté, qu'il aima profondément, et qui fut indigne de son affection. Il paraîtra peut-être singulier de comparer l'auteur des Symphonies à un impuissant musical, et celui qui adoptait un neveu à celui qui abandonnait ses propres enfants; il y a pourtant un parallèle qui permettrait de résumer et d'éclairer bien des faits et que nous indiquerons sans pousser très loin les détails biographiques : celui de Beethoven et de J.-J. Rousseau. Entre l'un et l'autre, nombreuses sont les ressemblances physiologiques, intellectuelles, morales. Tous deux passèrent pour des bourrus, et furent, en réalité, des âmes tendres. (A partir de 1736, — ceci est une coïncidence peu importante — Rousseau lui-même est dur d'oreille, sinon tout à fait sourd. Voir *Confessions*, I, vi. Ce ne fut d'ailleurs qu'une de ses infirmités!)

« Hommes qui me regardez comme haineux, fou, misanthrope, *combien vous êtes injustes pour moi!...* Mon cœur était enclin, depuis l'enfance, au doux sentiment de la

bonté... Divinité! Tu pénètres d'en haut le fond de mon cœur; tu le connais, tu sais que l'amour des hommes et le désir de faire le bien y habitent! » Cette protestation de Beethoven dans son testament de Heiligenstadt, c'est, pour la forme et pour le fond, du pur Jean-Jacques. Chez celui-ci comme chez celui-là, il y eut une égale foi dans l'action divine, dégagée des dogmes; un même amour de la Nature, de la Liberté, de la Vertu, des héros à la Plutarque, — et des promenades à pied; dans l'œuvre d'art ou le style, une même tendance, tantôt à l'esprit, tantôt à l'emphase, avec une même sentimentalité et un égal souci de la *construction* logique. Lequel des deux eut l'imagination la plus passionnée? Beethoven écrit à son ami Wegeler (1801) : « Bien souvent j'ai maudit mon existence et le Créateur. Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si toutefois cela est possible, je veux braver mon destin; mais il y a des moments de ma vie où je suis la plus misérable créature de Dieu. » Et dans une autre lettre de la même année : « Oh! si j'étais libre de ce mal (la surdité), je voudrais embrasser le monde! » Dans une lettre adressée à Vazenna (1813), il se déclare prêt, « jusqu'à son dernier souffle », à faire du bien, si possible, à « l'*humanité* souffrante ». Il était bon, surtout pour les artistes en qui il trouvait du génie. Weber écrivit à sa femme Caroline après *Euryanthe* : « Beethoven m'a reçu avec une affection touchante : il m'a certainement embrassé six ou sept fois, de tout cœur, et s'est écrié, dans un élan d'enthousiasme : tu es un rude gaillard (*ein Teufelskerl, ein braver Kerl!*) » C'est Beethoven qui écrit : « Personne sur terre ne peut aimer la campagne autant que moi... J'aime un arbre plus qu'un homme... O Tout-Puissant! Dans les bois je suis heureux, heureux dans les bois, où chaque arbre parle de toi! Dieu, quelle splendeur! Dans ces forêts, sur ces collines, c'est le calme, le calme pour te servir! » — « Pourquoi j'écris? dit-il ailleurs : ce que j'ai dans le cœur, il faut que cela sorte! » En 1827, étant pressé d'argent, il s'était adressé à la Société philharmonique de Londres et à Moscheles en vue d'organiser un concert à son bénéfice. La Société, sachant son génie, lui envoya cent livres sterling comme acompte : « C'était un spectacle déchirant, dit

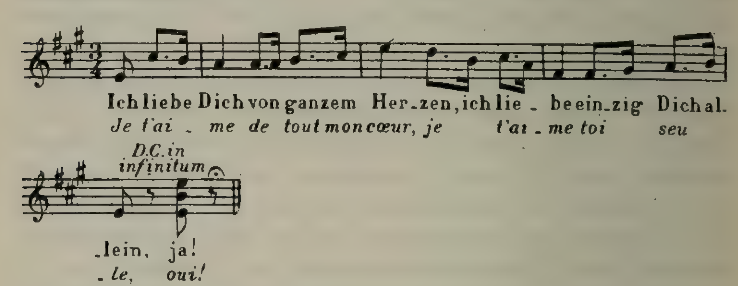
un témoin, de le voir, au reçu de cette lettre, joignant les mains, *sanglotant de joie et de reconnaissance.* » Cette sensibilité, ces élans, ces larmes, tout cela n'évoque-t-il pas le souvenir de Rousseau?

La vie sentimentale du grand homme qui, lui aussi, eût pu écrire en tête d'une œuvre musicale : « *Consolations des misères de ma vie* », n'est pas de nature à infirmer le parallèle que nous esquissons. Avec un visage marqué de petite vérole, des cheveux et des yeux noirs, un aspect rude et un peu *sauvage*, en apparence plus fait pour réduire que pour séduire, Beethoven eut une sensibilité très irritable, un cœur toujours prêt à s'enflammer. Il était laid ; il le dit lui-même, sur un ton plutôt piteux; et un de ses intimes le laisse entendre, quand il parle de ces entreprises « qu'il eût été difficile, *même pour un Adonis*, de mener à bonne fin ». Et pourtant, ces sortes d'entreprises l'occupèrent de façon continue. Wasilewski a intitulé un chapitre de sa vie *In Amor's Bänden*; mais c'est sa biographie tout entière qui mériterait une telle épigraphe! « La vérité, écrit Wegeler, comme la savent Étienne de Breuning, Ferdinand Ries, Bernard Romberg et moi-même, c'est que Beethoven ne vécut jamais sans un amour dont il était, d'habitude, violemment possédé (*in hohem Grade von ihr ergriffen*), surtout pendant le séjour à Vienne. » Il aimait avec une sorte de naïveté mystique et un fougueux emportement d'imagination, comme un collégien. Le poète dépassait le but; l'homme ne l'atteignait pas. A sa suite, l' « éternel féminin » traînait un éternel enfant. M. Bekker a publié en 1911 une lettre d'amour (adressée à Giulietta Guicciardi, « l'immortelle bien-aimée? » en 1801?...); M. Prod'homme la traduit ainsi :

« Aimée de tout cœur!

« Ma lettre est partie — je l'ai mise hier à la poste, et déjà le regret me saisit — le regret le plus furieux et le plus *amer*!! — de ce que je t'aie écrit ainsi, de ce que j'aie provoqué les ennuis de l'éloignement, le déchirement intérieur de mon âme — par la douloureuse séparation de Toi, de l'Être si cher — si lamentablement confiés au papier, cela me peine au delà de toute mesure. — Découragé je veux T'apparaître pour la toute dernière fois dans Tes yeux qui me [un mot illisible]. — Je sais, bien plus j'espère, que loin de moi Tes regards ne peuvent tomber que sur des hommes qui T'aiment moins

qu'eux-mêmes. — Mais dans Tes yeux je veux rester grand — divinement béni et grand par conséquent, si immérité même que puisse être le don gracieux de ton affection. — D'une autre condition [qu'eux], environné de fonctionnaires qui abaissent en quelque sorte leurs regards sur moi, je suis doublement obligé de montrer ce que je puis et représente dans le royaume de l'Art. — Un généralissime est ton Ludwig — aussi bien né que *quiconque* — Ah! si-je pouvais te dire en musique combien Tu es Tout pour moi — ce me serait plus facile. — Un thème [qui n'est] pas mal m'est venu [à l'esprit] et commence ainsi :




Mais les paroles qui sont au-dessus, je dois les taire, quand je voudrais les crier de joie. — Je T'ai donné mon portrait, et Tu vois la laide enveloppe de l'âme qui T'appartient dans les heures d'isolement. — Je ne possède pas Ton image, et cependant — je Te vois — mon oreille fait raisonner Ta voix, et souvent je me demande si c'est un rêve — ou si c'est une réalité? — Ah! puisse cela être bientôt vrai, aussi vrai que T'aime très fidèlement

Ton abandonné d'une Déesse,

LUDWIG.

Au demeurant, un sentiment de haute moralité dirigeait tous ses actes. A Baden, il écrivait dans son journal (1818) : « L'amour, oui l'amour seul pourra te rendre plus heureux. O Dieu! — fais que je la trouve enfin — celle *qui me confirmera dans la vertu — celle que je pourrai dire mienne licitement!* »

Les côtés un peu âpres de son caractère ne sauraient être dissimulés. Fier, peu disposé à travailler sur commande, il avait, comme Mozart, un vif sentiment de sa valeur et n'aimait pas qu'on le méconnût. Un jour, une comtesse l'invita à une soirée musicale donnée à l'occasion de la présence à Vienne du prince Louis Ferdinand (1806). « Quand on alla souper, il n'y avait de couverts à la table d'honneur que pour les convives de rang élevé, et rien

pour Beethoven, Il se fâcha, dit quelques duretés, prit son chapeau et partit. » (Ries.) Il rudoyait les musiciens de l'orchestre jusqu'à leur imposer brutalement silence au milieu d'une exécution; bientôt après il leur demandait pardon de l'offense et s'excusait « avec la cordialité qui lui était particulière » (d'après un récit du ténor Rœckel). Nous aurons l'occasion de voir, plus loin, qu'il ne fut pas toujours juste envers ses amis.

La surdité fut pendant longtemps un mal d'autant plus terrible pour lui, que Beethoven voulait le cacher à son entourage et à ses meilleurs amis; rien ne lui était plus douloureux qu'un interlocuteur haussant le ton de la voix pour mieux se faire entendre. Mais dans cette lutte avec soi-même et avec la destinée, il fut bientôt vaincu! Un des moments les plus tragiques de sa vie fut, en 1822, la répétition de *Fidelio*, dont Schindler nous a laissé un récit qu'on ne saurait lire sans un frisson de pitié. « Beethoven demanda à diriger la répétition générale... Dès le duetto du premier acte, il fut évident qu'il n'entendait rien de ce qui se passait sur la scène. Il retardait considérablement le mouvement; et, tandis que l'orchestre suivait son bâton, les chanteurs pressaient pour leur compte. Il s'ensuivit une confusion générale. Le chef d'orchestre ordinaire, Umlauf, proposa un instant de repos, sans en donner la raison; et, après quelques paroles échangées avec les chanteurs, on recommença. Le même désordre se produisit de nouveau. Il fallut faire une seconde pause. L'impossibilité de continuer sous la direction de Beethoven était évidente; mais comment le lui faire comprendre? Personne n'avait le cœur de lui dire : « Retire-toi, pauvre malheureux, tu ne peux pas diriger »! Beethoven, inquiet, agité, se tournait à droite et à gauche, s'efforçait de lire dans l'expression des différentes physionomies, et de comprendre d'où venait l'obstacle : de tous côtés, le silence... Tout à coup, il m'appela d'une façon impérieuse. Quand je fus près de lui, il me présenta son carnet et me fit signe d'écrire. Je traçai ces mots : *Je vous supplie de ne pas continuer; je vous expliquerai à la maison pourquoi.* D'un bond, il sauta dans le parterre, me criant : « Sortons vite! » Il courut d'un trait jusqu'à sa maison; il entra et se laissa tomber inerte sur un divan, se couvrant le visage avec les deux mains; il resta ainsi jusqu'à l'heure du repas. A table, il ne fut pas possible d'en tirer une parole; il conservait l'expression de l'abattement et de la douleur la plus profonde. Après dîner, quand je voulus le laisser, il me retint, m'exprimant le désir de ne pas rester seul... Il avait été frappé au cœur; jusqu'au jour de sa mort, il vécut sous l'impression de cette terrible scène. »

Artistiquement, son existence fut le triomphe de la volonté sur la mauvaise fortune. Sa mort (26 mars 1827) fut tra-

gique comme sa vie. Dans l'après-midi, quelques moments avant la fin, éclata un formidable orage, tonnerre et tourmente de grêle. Un témoin (dont le récit paraît un peu arrangé), dit que Beethoven ouvrit les yeux tout grands, souleva sa main droite, et, le poing crispé, fixa pendant quelques secondes son regard en haut, comme s'il eût voulu dire : « Puissances ennemies, arrière ! Dieu est avec moi !... »

Quelle fut l'œuvre musicale de cet homme qu'une puissance ignorée de nous combla de ses dons et persécuta tout ensemble si cruellement? Il a vécu cinquante-six ans et trois mois, et laissé une série de compositions en tous genres, religieuses et profanes, dont la dernière porte le numéro 138. Il est vrai qu'un même numéro désigne quelquefois plusieurs grandes compositions : l'op. 1, trois trios; l'op. 9, trois trios à cordes; les op. 2, 10, 14, 31, chacun trois sonates pour piano; l'op. 5, deux sonates pour violoncelle; les op. 12 et 30, trois sonates pour violon; l'op. 18, six quatuors; l'op. 59, trois quatuors; l'op. 70, deux trios. L'édition critique qui en a été donnée à Leipzig, de 1864 à 1887 (avec supplément en 1888), sous la direction de Rietz, Nottebohm, Reinecke, David, Hauptmann, comprend trente volumes. Comme quantité, c'est une production moyenne. Bien qu'il leur fût supérieur par la richesse foncière, et, si l'on peut dire, par la qualité substantielle du génie, Beethoven est très différent de ces intarissables créateurs d'arabesques musicales, vrais décorateurs sonores, qui s'appellent Lassus, Hændel, Scarlatti, Haydn, Mozart. Sa méthode de travail et la nature de sa pensée d'artiste ne permettent pas de le classer parmi les écrivains « faciles », bien qu'il appartienne à cette catégorie par ses premiers ouvrages. Quels sont les caractères généraux de ses compositions?

D'après l'opinion célèbre émise en 1852-55 par le critique russe Wilhelm Lenz, Beethoven aurait eu « trois styles » et parcouru trois phases d'évolution. La première irait des trois sonatines de 1784 à la *Symphonie héroïque* (1803-4), à l'admirable sonate en *ré* mineur, op. 31, n° 2, sorte de Fantaisie et d' « Appassionata » dont l'adagio a une poésie sublime, et dont l'allegretto final semble imiter le galop ailé d'un Pégase de rêve... ; — la seconde irait de

la troisième symphonie à la neuvième, op. 125, terminée en 1823, un *caput sacrum* de l'art du XIX[e] siècle ; — la troisième s'étendrait aux chefs-d'œuvre ultérieurs, enveloppant ces compositions que M. W.-H. Hadow compare au second *Faust* de Gœthe et qui, d'après lui, sont « la musique du monde la plus difficile à comprendre ». Cette division vient d'un principe qui n'est pas applicable seulement à Beethoven, mais à tous les artistes. Elle est admissible, pourvu qu'on n'en fasse pas une formule pédantesque et qu'en traçant les limites on estompe au lieu de graver. Comme Bach, Beethoven eut une faculté de création prodigieusement diverse. Il a certainement évolué. Son imagination a pu être comparée à celle de Shakespeare. Ce n'est pas « trois styles » qu'il a eus ; c'est dix, vingt ; mais tous, sauf quelques exceptions qu'il est malaisé d'expliquer, ont quelques caractères communs.

I. — Le premier et le plus général est déterminé par un fait qu'il importe de mettre en lumière pour le plus grand honneur de l'esprit humain, de l'art, et de la musique en particulier : c'est que les misères de toute sorte qui remplirent la vie de l'*homme* sont le plus souvent négligeables lorsqu'il s'agit de comprendre les créations du *compositeur* et furent sans influence prépondérante sur son génie. L'homme fut un martyr asservi ; le musicien fut un libre souverain de la pensée. L'un est le Prométhée enchaîné ; l'autre est le Prométhée délivré, possesseur radieux et triomphant du feu céleste. Nous désignons par des mots identiques les sentiments éprouvés dans la vie réelle et les sentiments exprimés dans l'œuvre musicale ; ceux-ci ont peut-être ceux-là pour *origine*, et, sans doute, l'oncle de Karl en proie aux médecins est le même personnage qui écrivit l'adagio de la IX[e] symphonie. *Gratia naturam non tollit*, comme disent les théologiens ; mais les uns et les autres sentiments ne sont pas de même nature. Entre la tristesse que beaucoup de circonstances firent éprouver à Beethoven et celle qu'il traduit dans un adagio, il y a la même différence qu'entre le lourd chariot qui passe, grinçant et cahoté, sur le pavé de la rue, et le Chariot, constellation du ciel.

Les qualités principales et les plus visibles de son œuvre sont d'abord la grâce, l'élan de la jeunesse, l'équilibre et

la *santé* parfaite de toutes les puissances de la personne morale ; c'est la sérénité, la joie de vivre allant souvent jusqu'au badinage et à l'humour ; c'est l'expansion à la fois libre et réglée d'un génie aimable et noble, tendre et profond, méditatif et religieux, où le « mal du siècle », pas plus que le mal individuel, n'a mis de trouble chronique. Dans la vie réelle apparaît l'homme que font les circonstances et les contingences ; l'otite, le mal d'entrailles, le mal d'estomac, les médecins tyrans et ignares, la méfiance des éditeurs, le neveu infernal, le besoin d'argent, etc. ; dans les œuvres apparaît *le héros*, qui n'a nul besoin de se révolter et de maudire. Beethoven ne s'est pas borné à chanter la joie dans une de ses œuvres les plus grandioses ; presque toutes ses compositions sont éclairées d'un sourire d'allégresse ou d'agrément. Liszt a comparé l'œuvre de ce Maître des maîtres à la colonne de nuée et de feu qui conduisait les Israélites dans le désert ; soit ! mais observons quelques faits en feuilletant les recueils les plus connus.

Dans le *Septuor*, revit l'aimable esprit de société du XVIII^e siècle : œuvre vive, légère, lumineuse, sans un nuage ! L'adagio lui-même n'a rien d'un état psychologique pénible ; par le rythme, il ressemble à celui de la symphonie pastorale ; c'est, comme dit V. Hugo, « le bercement des flots sous la chanson des branches » : il évoque moins l'idée d'un *Pensieroso* maladif que l'*Embarquement pour Cythère*. Pour entendre son *Menuet* (qu'on retrouve dans les sonates pour piano) en lui donnant un cadre bien approprié, il faudrait être en costume de cour avec perruque poudrée, ou bien en costume italien comme dans le tableau de Watteau. Le *thème à variations* a le même genre de charme : ces demandes et réponses qui s'échangent d'abord entre l'alto et le violoncelle (le violon intervenant comme un arbitre très courtois), puis entre le cor et la clarinette, témoins impartiaux du débat, ont l'intérêt d'une conversation bien conduite et très distinguée entre honnêtes gens. — Ce sont les Grâces qui semblent avoir écrit, non sans une pointe de malice, le *Larghetto* de la II^e symphonie. L'*Allegro molto* du même chef-d'œuvre, si coquettement volontaire, est une explosion d'ardeur printanière. Toutes les symphonies — sans exception, et non pas seulement l'*Hymne à la joie*

de la IX[e] — supposent le même état d'esprit *musical*; pour juger chacune d'elles, il faut voir l'ensemble, ne pas être dupe d'un artifice de composition, et, en appréciant un mouvement, tenir compte de celui qui suit. Le finale de la symphonie III débute par un dialogue entre le pizzicato des cordes et l'harmonie, qui, avec son air entendu et cachotier, comiquement mystérieux, serait bien à sa place dans un opéra-bouffe. L'effet comique se renouvelle par voie de contraste et de jeu lorsque le thème est repris en notes blanches par le second violon, soutenu par les croches du violoncelle, personnage bonhomme qui semble dire : « *Je n'en peux mais!...* » Et le second motif, exposé par la flûte sur une batterie d'accompagnement digne de Monsigny et de Dalayrac, a l'allure d'un loustic assez goguenard qui quitte la partie et se dérobe en sifflotant. L'*Allegro vivace* de la symphonie IV, comme le finale de la symphonie I, avec les anacrouses développées du début, sont des modèles d'enjouement, de jeunesse allante et décidée. Comme type de badinage aimable, on peut citer encore, dans la première partie de cette IV[e] symphonie, le canon entre la clarinette et le basson (variation du second thème, en *fa* majeur), et, dans le *Scherzo*, ce rythme contrarié qui, joliment, non sans mutinerie, introduit un groupement binaire dans la mesure à trois temps. Dans les sonates pour piano, surabondent des exemples de caractère analogue; si nous en indiquons ici quelques-uns, c'est parce qu'ils ont une valeur représentative, et non exceptionnelle : les scherzi des sonates 2 et 3, op. 2, dédiées à J. Haydn; le *Rondo* de la sonate en *mi* bémol, op. 7; le *Presto* de la sonate n° 2, et le *Menuet* du n° 3, op. 10; le trio du menuet de la sonate n° 3, op. 31; toute la sonate op. 78, dédiée à la comtesse de Brunswick; le *Rondo* de l'op. 90; le premier mouvement de l'op. 101 (dédié à la baronne de Ertmann). Dans le recueil des sonates pour piano et violon, combien de pages pourrait-on rappeler qui ne sont pas simplement exemptes de toute expression douloureuse ou tragique, mais qui réalisent avec une parfaite aisance le dessein visible de faire avec les sons et les rythmes un jeu ailé d'élégance, d'esprit, d'insouciance juvénile et de fantaisie! Gœthe était dans le vrai lorsqu'il écrivait en parlant de Beethoven :

« Sa surdité semble affecter le côté social de son être plus encore que le côté musical » (lettre à Zelter, 2 sept. 1812).

Un critique, parlant du « riant *Septuor* », de la « limpide *première symphonie* », s'étonne que ces deux œuvres si fraîches, si jeunes, soient de 1800, c'est-à-dire d'une époque où ses infirmités obligeaient Beethoven à fuir le monde; et il donne cette explication : « c'est sans doute *qu'il faut du temps à l'âme pour s'accoutumer à la douleur*. Elle a un tel besoin de la joie que, quand elle ne l'a pas, il faut qu'elle la crée. Quand le présent est trop cruel, elle vit sur le passé. Les jours heureux qui furent ne s'effacent pas d'un coup, etc. » Cette analyse est ingénieuse; je crois qu'elle fait tort à Beethoven en le jugeant comme un homme ordinaire et non comme un artiste supérieur. Le grand musicien est en possession d'un monde très différent du nôtre; c'est là seulement qu'il est lui-même. On serait tenté de lui dire : ta vraie nature n'est pas en toi, mais infiniment au-dessus de toi ! Au moins sait-il se dégager et s'affranchir; il opère sur des émotions abstraites, comme le mathématicien sur des idées abstraites. Déjà, il prend pour matière non des sensations sonores, mais (étant sourd) des souvenirs de sensations. Il a le *Weltgeist* hégélien. Ceux qui tiennent à un Beethoven détraqué, à une sorte de Manfred compositeur, croient trouver une justification de leur thèse dans le plan des derniers quatuors et des dernières sonates. Il suffit de répondre que, sur la fin de sa carrière, Beethoven, comme tous les créateurs de génie, a essayé des formes nouvelles; rien ne nous assure que, s'il avait vécu plus longtemps, il les eût conservées. Voici, par exemple, la célèbre sonate op. 111 dédiée à l'archiduc Rodolphe. Elle se termine par une « Arietta » à variations (*molto simplice e cantabile*) dont le thème (à 9/16) est comme une poésie diffuse de ciel étoilé après une journée d'orage. Une telle façon de conclure est sans doute contraire à la tradition; mais, dans la suite, Beethoven n'a-t-il pas écrit des pièces d'un tout autre esprit, les *Bagatelles*, les *Variations* sur la valse de Diabelli, etc.?

Et nous n'avons rien dit des quatuors! Inutile de parler des six premiers qui sont des divertissements de salon

dans le goût de Haydn et de Mozart. Le presto 2/2 du grand quatuor en *ut* dièze mineur est d'une indicible joie. Si l'on veut un type parfait de « l'esprit de joyeuse malice et de fantaisie humoristique du Scherzo beethovenien », c'est dans le *Presto* du XV[e] quatuor qu'on le trouvera. Un critique nous dit ceci : « A cet accès de gaîté (*Presto* du XV[e] quatuor) succède une grave réflexion exposée par la voix la plus intime du quatuor, le ferme et pénétrant alto. L'âme semble *se repentir de sa folie.* » Mais non! Pas plus que dans tel portrait de Titien (musée de Munich) les noirs du vêtement ne sont un « repentir » du blanc admirable de la collerette et des tons dorés du visage, ou inversement; pas plus que la méditation d'Hamlet n'est un « repentir » de la chanson du fossoyeur!

II. — Ici, nous allons paraître nous contredire, et il faudra s'entendre. Beethoven est le poète de la joie; il est aussi le poète du recueillement, de la rêverie profonde, de la passion fougueuse, des luttes épiques du sentiment et de la pensée, parfois même le poète de la douleur. Comment concilier ces contraires? Essayer de les expliquer, c'est être au cœur même du plus difficile sujet que la critique puisse se proposer.

Observons d'abord que Beethoven vécut en un temps où des événements graves devaient forcément faire impression sur son génie; et fixons quelques dates. La première représentation de *Fidelio*, entre l'*Héroïque* et la IV[e] symphonie, est du 20 novembre 1805 : elle se place donc douze jours avant le coup de tonnerre d'Austerlitz et une semaine après l'entrée triomphale à Vienne de Napoléon et de ses maréchaux, les vainqueurs d'Ulm et d'Elchingen, qui venaient de détruire une armée de cent mille hommes, de prendre quatre-vingt-dix drapeaux à l'Autriche et de se rendre maîtres de la vallée du Danube. En 1809, quelques jours avant Essling et Wagram, Beethoven vit une seconde fois l'armée française victorieuse forcer les portes de Vienne. La bataille de Leipzig est de 1813, au lendemain des symphonies VII et VIII; cette même année, Beethoven chanta Wellington dans une œuvre pour orchestre (op. 91). Témoin de l'épopée révolutionnaire et de l'épopée impériale, Beethoven était très patriote. Dans une pétition

adressée en 1807 à la direction des théâtres de la cour pour l'intéresser à des vœux modestes, il compte son *patriotisme d'Allemand* parmi les raisons qui ont prolongé son séjour à Vienne. Dans une lettre de la même année aux éditeurs Breitkopf et Härtel, de Leipzig, il explique ainsi son départ éventuel : « Je suis donc enfin obligé par les intrigues, les cabales et les infamies de tout genre, à quitter *la patrie qui est encore la seule allemande* ». Il assista au réveil qui suivit la domination napoléonienne au delà du Rhin. (La *Chanson des épées* de Kœrner, qui eut tant de succès à la cour de Vienne, est de la même année que la VIIIe symphonie, 1812). Il a pu lire, sinon entendre, les *Sonnets cuirassés* de Ruckert. — Dans le domaine de la littérature et de la philosophie, l'activité était presque aussi grandiose que dans le domaine politique. Beethoven fut le contemporain de Gœthe, de Schiller et de Herder, les rénovateurs de la pensée allemande; *Sturm und Drang*, « Tempête et violence », c'était leur devise (empruntée au titre d'un drame de Klinger). Il n'est pas sans intérêt de noter que ces trois poètes, après avoir débuté par un romantisme violent, tendirent (Gœthe principalement) à la forme classique, tandis que Beethoven suivit une évolution contraire et alla de la forme classique à la forme romantique. Enfin, le musicien à qui l'on doit la Messe solennelle et les seize quatuors fut le contemporain de métaphysiciens qui s'appelaient Kant (1724-1804), Hegel (1770-1831), Schelling (1775-1854)... A ce moment de l'histoire de l'esprit allemand, la pensée poétique était toute voisine de la pensée philosophique, et l'une et l'autre n'étaient pas sans analogies, à des titres différents, avec la pensée musicale. Comment s'étonner que Beethoven n'ait pas chanté uniquement la joie?

Voici un fragment des *Hymnes à la Nuit* de Novalis (1772-1801), dont on serait tenté de dire qu'il a la signification d'un adagio de Beethoven si, pour fixer une ambiance, de tels rapprochements étaient permis. C'est un nocturne où il y a une sorte de *cantabile* sentimental et romanesque avec de curieuses modulations d'idées :

« Un jour je versais des larmes amères; dans la douleur s'écoulait mon espérance brisée, et je me tenais solitaire

sur une colline désolée qui, lieu étroit et sombre, renfermait la vision de ma vie ; solitaire comme personne ne l'a jamais été, saisi d'une indicible angoisse, sans force, avec la seule pensée de ma misère, comme je regardais de tous côtés pour chercher du secours, sans pouvoir avancer ni reculer, je m'accrochai à la vie écoulée, à la vie éteinte avec une ardeur infinie : alors vint des lointains bleus, des hauteurs de mon ancien bonheur, une vision du crépuscule, et tout à coup le lien de la naissance (la Nuit originelle) remplaça les chaînes de la lumière. C'est là que je m'enfuis loin de la magnificence terrestre, et nous mêlâmes nos tristesses dans un nouveau, dans un impénétrable monde. Toi, inspiration de la nuit, apaisement du ciel, tu descendis sur moi. Le pays s'élevait ; au-dessus du pays planait mon esprit délivré et nouveau-né. La colline se changea en un nuage de poussière ; à travers le nuage je vis les traits radieux de la bien-aimée. Dans ses yeux reposait l'éternité ; je prenais ses mains, et les larmes formaient entre nous un étincelant, un indestructible lien. Les milliers d'années disparaissaient dans le lointain comme des orages. A son cou, je pleurais des larmes de ravissement pour la nouvelle vie. Ce fut le premier, le seul rêve, et depuis ce premier je garde éternellement une foi inaltérable au ciel de la Nuit et à sa lumière, la Bien-Aimée. » (Trad. Maurice Pujo, *Le Règne de la Grâce*.) Une telle poésie n'a pas la netteté de ligne de la musique de Beethoven ; elle est pourtant toute musicale. Elle peut servir à caractériser un état de la pensée à un moment précis de l'histoire générale. Elle nous montre combien l'ambiance est autre que celle de l'ancien régime.

III. — Une seconde raison peut justifier l'expression triste à côté de l'expression gaie ; celle-là est indépendante des circonstances et d'ordre purement artistique. Nul, plus que Beethoven, n'a soumis sa pensée à la loi des contrastes ; et rien n'est plus naturel. La littérature s'est emparée de la musique et lui applique indiscrètement ses habitudes d'analyse en essayant d'expliquer des choses très simples par les considérations les plus subtiles.

La mélancolie et la joie appartiennent au musicien comme les couleurs sombres et les couleurs claires appartiennent

au peintre. Le *Largo* de la sonate op. 10 (n° 3) a la majesté recueillie d'une pièce pour orgue; il est d'un sentiment profond; mais si c'est là qu'il faut chercher l'état habituel du compositeur, comment expliquer le menuet suivant qui se joue et lutine dans une claire tonalité majeure? Il en est de même pour le premier mouvement de la IXe symphonie, qu'il ne faut pas juger en l'isolant, pas plus que les « douloureux accents » de l'adagio en *si* bémol.

Aux raisons que nous venons de donner peut s'en ajouter une dernière. La vie n'est que joie et tristesse, heur et malheur, avec luttes plus ou moins aiguës entre les deux. Or, Beethoven n'a pas tardé à s'inspirer d'une conception *complète* de la vie; mais, pour y arriver, son instinct d'artiste lui suffisait. Que les drames et les émotions de sa vie aient exercé quelquefois une influence sur son œuvre et semblent en traverser une partie, c'est ce qui était inévitable. Faut-il pour cela leur demander la clé de tous les mystères de la musique beethovenienne? Ce serait, pensons-nous, une méthode fort peu artistique.

Ces idées vont nous servir de guide dans l'analyse des œuvres de musique instrumentale du compositeur. Elles sont de beaucoup les plus importantes. Nous les partageons en trois groupes : les *Sonates*, les *Quatuors*, les *Symphonies* (la messe en *ré* pouvant être considérée comme le couronnement de l'ensemble). Dans chacun de ces groupes on peut observer une évolution identique.

# CHAPITRE LXI

## LE GÉNIE DE BEETHOVEN
## LES SONATES ET LES CONCERTOS

Importance des sonates. — Beethoven pianiste. — Rappel des œuvres de Mozart et de Haydn. — Le premier recueil, opus 2. — Les chefs-d'œuvre : la sonate 3 de l'opus 10, la Pathétique, la Fantaisie, la sonate en *ut* dièze, la Pastorale. — La sonate en *ré* mineur ouvre une nouvelle période. — L'Aurore. — Suite des œuvres jusqu'à l'opus 111 ; Beethoven abandonne les cadres traditionnels de la composition. — Les variations sur la valse de Diabelli. — Les concertos pour piano. — Les sonates pour piano et violon.

Il y a un certain nombre de compositions, les *Lieder* par exemple, et la musique de théâtre (sauf les Ouvertures), qui ne sont pas indispensables à la connaissance de l'exceptionnel génie de Beethoven. Si elles étaient perdues, l'idée que nous nous faisons du grand artiste inspiré ne souffrirait aucune diminution grave. Il n'en est pas de même des sonates pour piano ; comme les symphonies et les quatuors, elles représentent la vie la plus personnelle du musicien-poète : c'est un microcosme où l'on voit à plein le maître, sa grâce d'abord apparentée à celle des clavecinistes du XVIIIe siècle, sa double faculté d'improvisateur et de critique sévère pour lui-même, la profondeur de ses sentiments, l'audace et l'indépendance de sa pensée, son romantisme commençant, l'évolution et l'éblouissante variété de son art.

Beethoven fut d'abord un pianiste ; il se fit entendre en public dès l'âge de huit ans, mais sans provoquer le même enthousiasme que Mozart enfant. Il ne fut jamais un virtuose, au sens que les amateurs de concerts attachent à ce mot, et paraît avoir toujours considéré le piano comme un instrument « insuffisant ». Sa technique était inférieure à celle des pianistes contemporains : CLEMENTI, WÖLFFL,

Lipavski, Gelinek. Instruit par Neefe d'après les traditions de Ph. E. Bach, il avait plus de puissance que de charme. « Sa manière, disait avec raison le chapelain Junker en 1791, se distingue de toutes les autres; on dirait qu'il veut entrer dans un chemin nouveau. » Romberg, en 1789, Cherubini un peu plus tard, trouvèrent son jeu dur et sec. On lui opposait la délicatesse italienne des exécutants viennois. Hummel lui était préféré. Pleyel dit de lui en 1805 : *Il n'a pas d'école; il ne faut pas le regarder comme un pianiste;* et ce mot semble d'une justesse parfaite quand on songe à l'indépendance qui apparaît dans les œuvres de Beethoven, et à son caractère, d'après lequel on imagine son jeu; mais il est difficile de dire qu'il « n'avait pas d'*école* ». Beethoven déclara nettement (en 1818) qu'il avait l'intention d'écrire une *École du piano*, où il aurait exposé des principes en vue de protéger ses propres ouvrages contre une exécution mauvaise (*Verhunzung*), les *Écoles* alors en usage lui paraissant insuffisantes. Le fait est attesté par son fidèle ami Schindler (pages 182 et 183 du 2e vol., 3e édition, de la *Biographie*) et par Gerhard de Breuning (dans le supplément aux *Notions biographiques* de Wegeler). D'autre part, il y a un ouvrage que, d'après le témoignage de Schindler, Beethoven estimait particulièrement comme étant la meilleure préparation à l'intelligence et à l'exécution de ses sonates : ce sont les *Études* de Cramer. Il en a annoté une vingtaine pour son neveu; J. S. Shedlock les a rééditées avec le précieux commentaire (*Beethoven-Cramer, Selection Studies*, etc., Londres, chez Augener, in-4° de 44 pages). Ces notes de Beethoven, — il est très important de le remarquer — sont surtout relatives au rythme et à la place des accents.

Les sonates de Beethoven sont peut-être plus intéressantes que des compositions d'un genre techniquement supérieur, en ce sens qu'elles nous offrent un document psychologique de premier ordre : la simplicité et la facilité relatives de l'écriture diminuent la part de convention qui intervient entre le poète et le langage par lequel il s'exprime, et en font des images à la fois plus directes et plus aisément saisissables de son caractère. Ce sont, comme les symphonies, des chefs-d'œuvre de construction bien équilibrée; et l'artiste personnel est là tout entier. Certains critiques (Klauwell, Helm) se sont appliqués à marquer surtout le lien qui rattache Beethoven à Haydn, et ont attribué à Mozart une originalité qui le met un peu en dehors : c'est une manière de voir qui peut être justifiée par des faits assez nombreux mais d'ordre formel; si l'on apprécie surtout une musique d'après la pensée qu'elle exprime, et, pour ainsi dire, d'après la quantité d'âme qu'elle contient, les trois

grands compositeurs — qui se sont connus de près, étant nés le premier en 1732, le second en 1756, le dernier en 1770 — apparaissent comme représentant l'adolescence, la jeunesse, l'âge viril de l'art instrumental. Haydn, avec cette fleur de naïveté qui le rend si aimable, vaut surtout par le rythme, comme le montre bien, dans son œuvre, la prépondérance des mouvements vifs ; il vaut par la clarté, par la verve, par la souple et jolie arabesque de ses variations et de ses menus développements thématiques. Dans les sonates de Mozart, règne la mélodie, enjouée sans doute et sereine, d'une ligne toujours très pure, mais portant d'autres pensées. L'andante de la première sonate (en *fa*) est d'une mélancolie un peu amère et comme lassée : dans le dessin de la phrase, dans la persistance du mineur, dans ces accords de septième diminuée avec leurs notes dissonantes accentuées sur les temps forts, il y a l'indice d'un état d'âme d'où la douleur, réelle ou fictive, n'est pas absente. L'adagio de la sonate en *ut* mineur de Mozart, malgré les idées légères évoquées par le titre de « Fantaisie », a le même accent (la seconde mesure semble faite de deux gémissements), mais avec une ampleur, une majesté, une concentration qui la rapprochent de la *Pathétique*. Et dans la conduite des développements, quelle plénitude ! quel progrès ! L'allegro initial de la sonate n° 4 peut être cité comme modèle, pour l'importance donnée non seulement au thème secondaire, mais même aux idées de transition. Comme Haydn, comme J.-S. Bach, Beethoven est un grand inventeur de rythmes ; comme Mozart, Beethoven est un grand mélodiste ; mais il y a dans son œuvre des modes d'émotion que Haydn ignora, et qui ne furent qu'incomplètement ceux de Mozart.

Les premières sonates formant l'opus 2 (postérieur de cinq mois environ aux trios de l'opus 1) sont œuvre de toute première jeunesse. Elles furent publiées avec ce titre : *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte, composées et dédiées à M. Joseph Haydn, Docteur en musique, par Louis Beethoven* (1796) ; mais elles étaient connues et appréciées dans les salons depuis quelques années. La première, en *fa* mineur, est antérieure à l'arrivée de Beethoven à Vienne (1787). L'*Allegro* initial, si simple et si net, montre que le titre accolé dans la dédicace au nom de Haydn, n'a rien d'*ironique* (malgré la supposition diabolique admise ou effleurée par Shedlock). L'*Adagio*, dont

le début est emprunté au quatuor en *ut* de 1785, a déjà un caractère beethovenien, remarquable encore dans la première partie du *Menuetto* et surtout dans le *Prestissimo* en forme de rondo, notamment dans la belle phrase en *la* bémol majeur, déjà digne de la *Pathétique*. — La sonate n° 2, en *la* majeur, est plus importante. L'*Allegro vivace* débute par un thème, fondé sur la division classique de l'octave, qui a une soudaineté piquante, avec la franchise et la vivacité d'un jeu d'enfant. La seconde idée accessoire (marquée *express.* à la fin de la page 14 de l'édition Litolff) forme, par son allure lyrique et l'ampleur oratoire de la période, un très heureux contraste avec la première. L'ensemble est intéressant au double point de vue adopté sans doute par le jeune Beethoven, lequel avait alors à paraître comme pianiste et comme technicien. Le *développement* de la première partie rappelle la manière de Haydn, non celle de Mozart, car tous ses éléments sont empruntés aux idées déjà énoncées. Le *Largo appassionato* est déjà l'œuvre d'un penseur. Le *Scherzo*, qui reprend l'allure enjouée, est construit comme un menuet des anciens maîtres, et reproduit en abrégé le plan d'un allegro de sonate : A, B, A'. Le *Rondo*, d'une ligne souple et gracieuse, fait honneur à l'originalité de Beethoven; il se distingue des anciennes compositions de ce genre par l'importance des idées qui relient les reprises du thème fondamental : autrefois, elles n'étaient guère que des remplissages; ici, elles ont une valeur égale et soutenue. — La sonate n° 3, plus ample que les deux précédentes, est une œuvre purement *musicale*, qu'il faut lire comme telle, et qu'on chercherait inutilement à rattacher à tel ou tel dessein conçu dans les à-côtés de la musique. L'*Allegro* du début, qui module du mode majeur d'*ut* au mode mineur, puis au mode majeur de la dominante, est caractérisé par l'énergie rythmique du 1er thème que fait valoir, par contraste, le *dolce* pastoral et lié de la 3e idée. Dès la 2e ligne, il prend un peu l'allure brillante du concerto pour piano. Le point d'orgue qui précède la dernière reprise du thème principal est comparable, pour son dessin fantaisiste, à celui de la sonate intitulée *L'Aurore*; mais ce sont des traits de virtuosité pure, alors que la cadence de l'op. 53 a une signification pittoresque. La seconde partie de cet Allegro, au lieu de développer le thème initial conformément à l'usage, reprend d'abord, à la seconde supérieure, le motif qui sert de cadence à la première partie, et le transpose plusieurs fois pour aboutir au ton de la dominante de *mi* bémol majeur où de nouvelles modulations, sur des accords arpégés en doubles croches, font une sorte d'exorde magistral avant la reprise du thème fondamental (en *ré* majeur). Le *Largo* a un pathétique surtout sensible dans la partie où il y a croisement des mains avec une croche accentuée sur les temps faibles de la mesure. Le *Scherzo*, avec son anacrouse brodée, est d'abord une charmante construction, toute de grâce et de légèreté, un peu déparée par un trio qui ressemble trop à un fragment d'*Étude* en forme d'arpèges. L'*Allegro* final a, comme le premier, le brio d'un morceau de virtuosité, avec une fantaisie et un humour qui semblent parfois résulter d'une gageure.

La sonate en *mi* bémol majeur, op. 7, dédiée à la comtesse de Klegevics, une des élèves pianistes de Beethoven à Vienne, fut publiée en 1797 et devint bientôt la pièce favorite, *die Verliebte*, des exécutants. Le premier *Allegro* (débutant par 4 mesures que Marx prend à tort pour une sorte d'introduction) a une ardeur juvénile où respire la joie de vivre; mais il paraît superficiel à côté du *Largo con gran espressione* qui est la partie la plus importante de cette œuvre. Ce second mouvement a une puissance pathétique de premier ordre; on y peut signaler, avec l'emploi du registre grave, les dramatiques silences sur les derniers temps des trois premières mesures; dans la seconde phrase en *sol* majeur, les deux formules passionnées et d'une intensité d'expression croissante caractérisées par un saut de quarte, puis un saut de sixte (avec broderie supérieure et inférieure du *ré*); après la belle phrase en *la* bémol majeur, le brusque arrêt sur un *fa* dièze, suivi, à la double octave supérieure, d'un gruppetto sur la septième diminuée (*mi* bémol), qui est comme un lointain appel d'angoisse, et la transition — image de détresse suppliante, désespérée, — par laquelle on revient à une sorte de calme tragique avec le motif principal. Dans le contenu de ce langage sonore on peut faire entrer ce que la raison humaine conçoit de plus grand et ce que le sentiment a de plus profond. Le second *Allegro* n'est ni un scherzo ni un menuet, mais une sorte d' « intermède lyrique ». Le *Rondo*, *poco allegretto grazioso*, qui fait, avec le *largo* et le *minore* du second allegro, le contraste habituellement recherché par Beethoven, est une des pages les plus gracieuses et les plus enjouées que le compositeur ait écrites, réserve faite, s'il est permis, de la phrase qui débute en *ut* mineur (avec triples croches à la main gauche) et où reparaît un peu la sécheresse du style d'*Étude*.

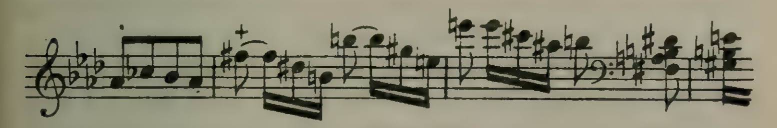
Le recueil des trois sonates en *ut*, *fa*, et *ré*, op. 10, parut en 1798, chez le nouvel éditeur Eder; il est dédié à la comtesse Browne, dont le mari, général au service de la Russie, avait fait de nombreux voyages à Vienne; après avoir ressenti les effets de sa munificence, Beethoven lui avait déjà dédié le trio opus 9. Les deux premières sonates, d'une allure simple et d'un rythme franc, semblent revenir à la manière de Haydn. La 3e leur est supérieure par l'ampleur et par l'originalité.

Cette sonate n° 3 de l'op. 10 compte parmi les œuvres grandioses; elle débute en *presto*, à l'unisson des deux mains, par un trait d'une ardeur passionnée; l'harmonisation de ce thème, l'emploi de la forme arpégée puis syncopée, ne font qu'accentuer ensuite la puissance de cet exorde *ex abrupto* qui est comme la prise de possession, par la volonté d'un géant, de l'objet de sa pensée. La seconde et la troisième idée renchérissent encore. Ici nous sommes très loin de Haydn et même de Mozart, en plein déchaî-

nement de l'inspiration beethovenienne; et la vie profonde de l'âme s'exprime avec cette fougue d'éloquence que J.-S. Bach mettait souvent dans le contrepoint purement formel. La 4[e] idée (fin de la 1[re] mesure, ligne 2, p. 79 de l'édit. Litolff) est d'une tendresse délicate, apaisée; et ses premières notes ne sont que la reprise, en mineur, du thème initial, d'une violence si dramatique!... L'orage reprend bientôt après; la grandeur, l'éclat, la force impérative du morceau sont dus en partie à l'emploi très simple de la gamme de *la* majeur descendue d'abord en octaves par la main gauche, puis montée en *crescendo* furieux par la main droite sous forme d'octaves arpégées avec broderie de la note supérieure. Après une belle phrase de tendresse et d'accalmie qui débute par des blanches à l'unisson, cette partie se termine par un bref et coquet dialogue des deux mains, modulant du majeur au mineur, sur la pédale de *la*. (Dans le *développement*, cette note est employée comme sensible, et conduit à la tonalité de *si* bémol.) Tout cet ensemble, d'une unité si puissante, semble avoir été improvisé; on connaît cependant des esquisses qui attestent un assez long travail de préparation. Le deuxième mouvement de cette sonate, *Largo e mesto*, a une telle majesté, empreinte de mélancolie, que cette pièce, écrite pour *piano forte ou clavecin*, évoque le souvenir des plus nobles et des plus grandioses compositions pour orgue. Le motif est d'ailleurs très simple; on l'a rapproché de la musique pour la mort de Claire, dans *Egmont*; il n'a pourtant rien de funèbre. Il se compose de deux parties, l'une de 5 mesures modulant de *ré* mineur à *sol* mineur, l'autre de 4 mesures faisant retour au ton initial. Dans la suite, d'une parfaite clarté de construction, abondent les traits pathétiques et dramatiques. Tout cela n'est plus, à l'ancienne manière, un jeu d'arabesques discrètement colorées : une grande âme a pénétré dans la musique et parle un langage d'un accent profondément personnel. Le *Menuet* est très différent des innocents badinages de l'ancien genre; la 2[e] idée, et les imitations qui en sont faites, rappellent plus le style de la fugue que celui du scherzo. Les dialogues du *trio* sont eux-mêmes très affranchis de la tradition. Le *Rondo* paraît un peu abstrait, froid et pénible,

faible en somme, dans le voisinage écrasant de ce qui précède.

La sonate « pathétique », la plus populaire du recueil à cause de son titre suggestif, fut publiée vers la fin de 1799. Nous en avons donné plus haut une brève appréciation à laquelle nous n'ajouterons que peu de mots. Ici encore, dès la première page, Beethoven transforme la sonate. Les phrases lentes et majestueuses, au début d'une œuvre, ne sont pas rares chez Haydn ; mais elles forment un simple portique d'introduction qui pourrait être supprimé sans que la suite en souffrît une altération essentielle; le *grave* initial de la « pathétique » est tout autre : il reparaît deux fois dans le premier mouvement; il est une partie organique de l'ensemble, un élément nécessaire de la pensée qui en fait l'unité. Il est, au demeurant, très inférieur au « maestoso » de la 32[e] sonate op. 111. *L'Allegro molto e con brio*, qui débute par une gamme mineure sans intervalle de seconde, est certainement remarquable par la richesse des idées et des modulations, mais inférieur, lui aussi, pour le pathétique, au premier mouvement de la V[e] symphonie. L'*Adagio*, plus encore que celui de la 7[e] sonate, est un *chant*; la phrase en 8 mesures du début, écrite à trois parties si bien équilibrées, est un type de beauté simple et noble, de sentiment contemplatif, digne d'être comparé aux plus hauts chefs-d'œuvre de l'art grec. On y peut signaler l'audace géniale avec laquelle Beethoven passe du ton de *la* bémol mineur au ton de *mi* naturel majeur, grâce à un *fa* dièze qui paraît substitué à un *sol* bémol :



Cette tonalité de *mi* majeur est bientôt abandonnée par un changement non moins expressif du groupe *sol* dièze-*si* naturel en *la* bémol-*do* bémol :



Le *Rondo* final est encore la partie la moins pathétique de cette sonate.

Les deux sonates qui forment l'opus 14 parurent en 1799. La première se trouve partiellement ébauchée dans des esquisses qui remontent à 1795. Elle fut remaniée en un « quatuor pour deux violons, alto et violoncelles, *d'après une sonate composée et dédiée à la baronne de Braun par L. V. Beethoven, arrangé par lui-même* » (1802). C'est une œuvre de style tempéré. La partie la meilleure est l'*Allegretto*; on est étonné du témoignage de SCHINDLER nous apprenant que Beethoven le jouait comme un *allegro furioso*! — Supérieure à la précédente, la sonate en *sol*, n° 2 de l'op. 14, est d'un bout à l'autre un chef-d'œuvre de grâce enjouée; après avoir persisté dans l'*Andante*, ce caractère prend, dans le *Rondo*, un air et une allure de mutinerie humoristique allant presque jusqu'au baroque.

La sonate en *si* bémol, op. 21, parue en 1802, est une œuvre purement musicale, pleine d'élan et de jeunesse; l'*Adagio* n'est pas des plus originaux, mais a une belle ligne mélodique, avec une ampleur qui rappelle la manière de Hændel. Le *Menuet* (dont le mineur permet d'admirer une fois de plus l'indépendance d'esprit de Beethoven) et le *Rondo* ont la verve infiniment aimable de Mozart. L'usage de l'anacrouse dans les thèmes de début a rarement produit des effets plus séduisants.

La sonate en *la* bémol majeur, op. 26, est composée d'un Andante avec cinq variations, d'un Scherzo, d'une Marche funèbre et d'un Allegro. Ces diverses parties expriment des nuances différentes d'un même sentiment qui paraît les dominer et faire l'unité de l'ensemble. Dans le premier mouvement et dans ces variations qui sont une reprise de la pensée (non un de ces jeux qu'on prolonge indéfiniment), il y a une mélancolie souriante et qui, si l'on peut dire, cherche à se distraire : elle s'anime de forte passion dans les deux premières périodes du *Scherzo*, s'enveloppe, dans le trio, d'une tendresse très douce, et s'assombrit d'un deuil tragique dans l'*Andante maestoso*, complété par un épilogue non sans analogie avec celui que Chopin a donné à sa Marche funèbre. D'après RIES et CZERNY, Beethoven aurait emprunté l'idée

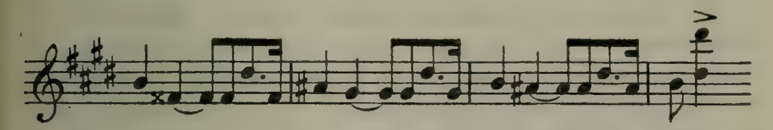
de cette *Marcia sulla morte d'un Eroe* à un opéra de Paër, *Achille*, représenté à Vienne le 6 juin 1801. La sonate en *la* parut à la fin de la même année; mais, d'après Nottebohm, un cahier d'esquisses en fait remonter le projet à 1799. M. Quittard a repris la question (*Revue musicale* de 1808), sans conclure. Czerny a dit aussi que, dans le finale, Beethoven avait imité la sonate en *la* bémol dédiée par Cramer à Haydn. Trop de différences, malgré des ressemblances de forme, séparent les deux ouvrages, pour qu'on s'arrête à cette opinion.

L'opus 27, publié en 1802, comprend deux sonates. La première, en *mi* bémol majeur, débute par un Andante assez bref, de caractère élégiaque (Nagel). On pourrait aussi bien dire que c'est un récit de ballade, ou encore une pastorale... Il est coupé, de façon insolite, par un Allegro brillant, dont l'allure fait songer à certaines pages de Weber, et qui a paru rompre l'unité de l'ensemble. Cette œuvre est purement musicale; elle a, par surcroît, le titre de *Fantaisie*. Là est toute l'explication de son étrangeté. L'*Allegro molto e vivace*, tout en noires, a une signification dramatique très originale, justifiant le titre adopté par Beethoven. Il en est de même du bref *Adagio* d'expression intense et grave qui s'enchaîne avec un Allegro un peu spécial et divers, commençant de façon mystérieuse, preste et joyeux dans la suite, et concluant, après un retour du thème grave et une cadence brillante, par une coda très rapide. Cette sonate est une sorte de conte musical auquel on ne peut faire qu'un reproche : celui d'être écourté.

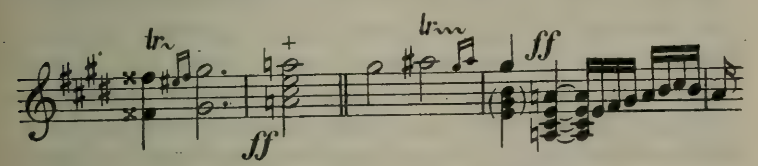
La sonate n° 2 de l'opus 27 est présentée aussi avec le titre « quasi una *fantasia* »; et ce mot explique suffisamment la liberté du compositeur qui, au lieu de donner au premier mouvement la forme typique de la sonate, développe un Adagio un peu rhapsodique. Mais c'est une « fantaisie » pour le plan seulement; en ce qui concerne l'expression, Beethoven n'a jamais rien écrit qui vînt plus directement de son cœur et eût plus de pathétique éloquence. Sur le rythme de triolets qui règne immuablement dans cet Adagio, soutenu par des basses admirables, chante une mélodie à la fois tendre et résignée, doulou-

reusement suppliante parfois. Tout ce qui est individuel est ineffable, a dit Leibniz. On ne peut que signaler ici des moyens d'expression vus du dehors : la répétition, si belle en sa simplicité, de la même formule (au soprano, mesures 5-7); les modulations d'*ut* dièze mineur au ton parallèle (*mi*), au ton de *si* naturel, de *fa* dièze; les brusques passages du majeur au mineur (mesures 9-10) et inversement (mesure 15) : les passages du registre grave au registre aigu, les alternances de *crescendo* et de *diminuendo;* cet intervalle de neuvième (*si* naturel, *do* naturel) qui est un suprême appel de tendresse, répété deux fois, puis transposé à la seconde supérieure dans la dernière partie; et, sur la pédale de *sol* dièze, tenue durant douze mesures, ces arpèges, banals par eux-mêmes, qui, par un mystérieux effet de la pensée musicale, deviennent le langage de l'âme la plus passionnée, la plus tendrement suppliante... Ce monologue où se concentre tant de vie personnelle est suivi d'un *Allegretto* qui semble continuer l'appel de tendresse, mais sous forme aimable, souriante, courtoise, à la française, avec une éclaircie d'espérance. Le finale, *Presto agitato*, est une explosion de passion éperdue... Par un des traits de génie qui abondent dans cette partie, il est d'abord relié, en un dessin purement rythmique, à l'Adagio du début. Au lieu d'être arpégé en triolets immobilisés sur un intervalle de sixte, le même accord bondit dans une montée d'assaut, haletante et furieuse. La chevauchée des Valkyries, dans le drame de R. Wagner, n'a pas plus de fougue sauvage. Le thème de la symphonie en *ut* mineur, dont on a dit *Ainsi frappe le Destin...*, n'est pas aussi tragique que le *sforzato* soudain du double accord qui termine le trait initial, en croches posées sur un temps faible. Cette formule est encore plus expressive quand elle est répétée dans la suite sous forme abrégée. Il n'y a pas ici de mélodie proprement dite : ce sont des formes rythmiques traduisant, sans intervention apparente de la pensée, l'agitation de l'âme. Il en est de même des six mesures suivantes où, sur la pédale de *sol* dièze, la voix du milieu se meut à intervalles de sixte des notes inférieures de la partie de soprano. Après un point d'orgue dramatique, suivi par la reprise impétueuse du thème de

début, la vocalité reparaît (l'agitation passant à la basse) dans une phrase qui est pathétique d'une autre façon, par l'accentuation des temps faibles. et par des progressions comme celle-ci :



On peut signaler, comme équivalent des coups de théâtre qu'on admire chez les plus grands dramaturges, ces modulations hardies :




Ce *Presto*, d'un réalisme psychologique saisissant et d'une allure toute romantique, est cependant construit sur le plan normal de la sonate (ABA'), avec cette réserve que la troisième partie est une très libre récapitulation de la première. Les arpèges et la cadence qui précèdent, vers la fin, les deux mesures d'adagio, sont particulièrement remarquables. Dans cette œuvre de Titan, quelle influence ont eue certains faits de la vie intime et sentimentale du compositeur? Gœthe disait que la musique n'a besoin d'attache avec aucune donnée expérimentale (et, pour cette raison, il considérait Mozart comme le musicien idéal). Beethoven n'est pas précisément, ou toujours, dans ce cas; mais on rabaisserait ses chefs-d'œuvre en les expliquant par des chagrins d'amour. Il faut se garder de dire : *post hoc, ergo propter hoc!* Cette sonate fut appelée par les Viennois « Sonate de la tonnelle » (*die Laubensonate*), Beethoven en ayant improvisé le début dans un jardin. La sotte appellation « Sonate du clair de lune » est imputable à Rellstab qui, dans l'Adagio, croyait voir un effet de la lune sur le lac des Quatre Cantons!

A cette tragique sonate en *ut* dièze où bouillonne tant de passion, succède, op. 28, l'aimable *Pastorale* qui, d'après le manuscrit original, fut achevée en 1801 : elle

parut à Vienne en 1802. Dès le début, elle s'annonce comme une œuvre ingénue; mais l'ingénuité d'un Beethoven, ainsi qu'il apparaît dans la deuxième partie du premier mouvement, dans l'Andante et dans le finale, n'est pas celle de Haydn! Dans l'Allegro initial, on a remarqué le grand nombre des points d'orgue, la forme non rigoureuse de l'écriture à quatre parties, la longueur de la ligne mélodique (on pourrait dire, par exemple, que la première idée ne finit qu'à la 39e mesure!). On peut y joindre la douceur générale du discours musical, qui n'abuse pas des accents et se maintient (1re partie) dans la sonorité caressante du *piano*. Sur une pédale de *ré* naturel, qui, d'abord à la basse, passe ensuite au ténor, se pose, comme entrée de jeu, un accord de septième, qui, faisant attendre sa résolution et supposant même un membre de phrase *antécédent* (lequel serait ici sous-entendu), a la même valeur expressive que des yeux ingénus, au regard direct et légèrement interrogateur. (On peut comparer la Symphonie I, qui débute par un accord de septième sur la dominante du ton de *fa* majeur; le premier accord arpégé de l'Allegro final de la sonate op. 26, l'Allegretto de la sonate op. 27 n° 2. C'étaient des nouveautés hardies.) Une page exquise est celle qui débute en *do* dièze majeur, et où le chant se réduit d'abord à une seule note (*do* dièze), brodée au demi-ton inférieur. Beethoven a écrit là ses « Murmures de la forêt », — ceux du bocage tout au moins. Ce chant qui se développe par intervalles chromatiques très doux, cet accompagnement délicieux où le simple changement d'un *mi* dièze en *mi* naturel conduisant, par l'accord de septième de dominante, au ton de *la*, donne une impression de bien-être si pénétrante; ce n'est pas le tableau décoratif de la forêt germanique, mais la poésie intime d'une nature moins inquiétante, la paix estivale goûtée sous les arbres

Dont l'ombrage incertain lentement se remue...

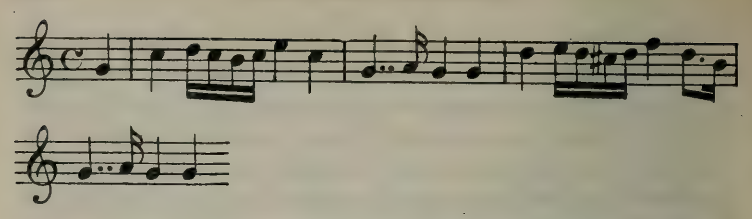
L'Andante est un mélange de noblesse beethovenienne et de grâce légère. Le piquant épisode en *ré* majeur qui l'éclaire d'un sourire de malice n'est pas sans analogie avec le Larghetto de la Symphonie II (achevée en 1802). Le

Scherzo est un jeu dont la fantaisie nous fait penser à ce que Chabrier ou Saint-Saëns ont écrit de plus original. Le caractère « pastoral » en est absent; il reparaît dans le Rondo final qui, par son thème initial rapproché de l'Allegro du commencement, a suggéré sans doute le titre « pastoral » de la sonate (lequel n'est pas l'œuvre de Beethoven lui-même). Il faut cependant observer que Beethoven ne maintient pas jusqu'au bout ce caractère naïf, et que la puissance de son génie musical l'entraîne en des épisodes de grande envergure : son inspiration dépasse le cadre de l'idylle comme aussi l'esprit du rondo, et tend à pénétrer dans un monde plus complexe. L'épisode en *sol* mineur (p. 183, l. 6, éd. Litolff) est rapproché par Nagel d'un passage de la grande sonate en *fa* majeur (andante) de Mozart.

Les sonates en *sol* majeur, *ré* mineur et *mi* bémol majeur forment aujourd'hui l'opus 31. La deuxième de ce recueil est la plus importante.

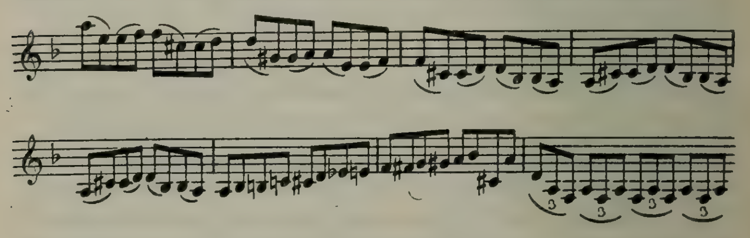
Les deux premières sonates de l'opus 31 parurent en 1803, dans le 5e cahier du *Répertoire des clavecinistes* de Nagell. La dernière parut dans le 11e cahier du même recueil, en formant, avec la sonate pathétique, l'opus 23. A Vienne, Simrock édita les deux premières compositions en 1803. Un peu plus tard fut publié l'ensemble : *Trois sonates pour le clavecin ou piano-forte, œuvre 29* (*sic*) *à Vienne, chez Jean Cappi.* La sonate nº 1, en *sol*, est considérée avec raison comme inférieure aux œuvres habituelles du maître. Czerny, qui l'avait étudiée avec Beethoven lui-même, trouve le premier mouvement « énergique, amusant et spirituel » (*launig und geistreich*). Cet Allegro vivace débute de façon franche et décidée ; mais on ne tarde pas à rencontrer des remplissages purement pianistiques. Le compositeur génial qui, à la fin de la sonate en *ut* dièze mineur, donne une expression tragique à une simple gamme chromatique et à un trait sur les notes d'un accord de neuvième, introduit ici, dès la 4e ligne, des dessins en doubles croches, des gammes et des arpèges qui sont un peu vides. L'Adagio, que Czerny appelle une *romance* ou un « nocturne », mérite la première qualification, mais dans le sens défavorable du mot. Plein de traits à effet, il est « italien » (Marx), ou trop près de la première manière de Mozart (Elterlein). Nagel en rapproche le thème du passage de la *Création* de Haydn que nous donnons en tête de la page 616.

Avec la sonate en *ré* mineur, nous entrerions, d'après certains critiques, dans cette « seconde période » où le

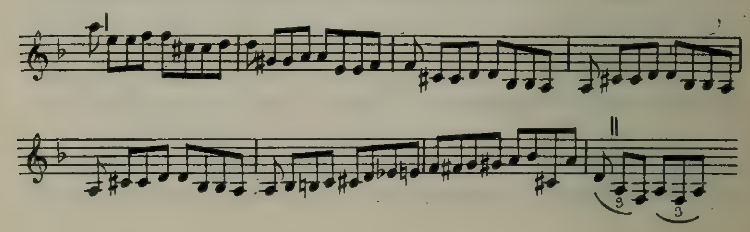


maître a modifié son style, et dont le début est marqué, pour la symphonie, par l'*Héroïque*. Czerny n'a-t-il pas rapporté cette parole de Beethoven : « Je ne suis pas content de mes ouvrages antérieurs; je veux entrer dans une nouvelle voie »? Il nous paraît cependant difficile de parler d'un progrès, après le n° 1 de l'opus 27 que nous regardons comme une limite dans l'expression du sentiment et la réalisation du beau purement musical. Ce qu'on peut dire de plus élogieux de la sonate en *ré*, c'est qu'elle est à la même hauteur que ce chef-d'œuvre. Elle débute, de façon solennelle, par l'arpège d'un accord de sixte, à la dominante du ton de *ré*, mais prend bientôt une allure passionnée, inquiète, romantique.

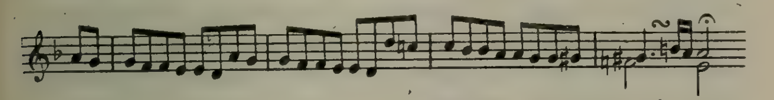
Au sujet des 13 premières mesures de l'Allegro qui suivent la transposition en *ut* de la formule du début, nous ferons une observation qui pourrait trouver place presque à chaque page du recueil usuel des sonates. Elle concerne les diérèses marquant les divisions rythmiques et qui sont comme la ponctuation d'un texte musical. On lit dans les éditions courantes (pour nous borner à ce fragment) :



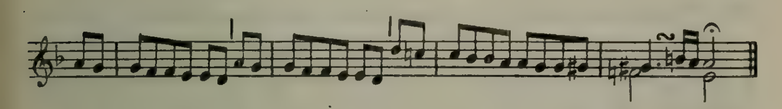
Nous comprenons ainsi cette pathétique période :



Il est inutile d'insister sur la différence de ces deux versions. La seconde nous paraît seule conforme à la pensée de Beethoven. L'écriture que le compositeur peut avoir adoptée sur son manuscrit ne fournirait nullement un argument décisif pour adopter ou repousser l'une de ces formes. D'abord, les signes rythmiques sont la ponctuation d'un texte; et la ponctuation d'un texte appartient à celui qui l'édite. En second lieu, il y a quelque chose de bien plus important que l'observation ou l'inobservation graphique de la diérèse par le compositeur lui-même sur le papier à portées : c'est la structure de la phrase. Notre Allegro commence par une anacrouse qui se reproduit nécessairement dans les membres de phrase qui suivent; aussi pensons-nous qu'au lieu de



il faut dire, à moins de ne voir là qu'un paquet de notes,



Ces diérèses, en dégageant l'anacrouse des membres de phrase, leur restituent l'*énergie* du discours musical, énervé, affadi, par l'habituelle absence de ponctuation rythmique. Et cette correction nous paraît indispensable dans le texte d'une œuvre où se déchaîne une volonté obstinée, presque menaçante.

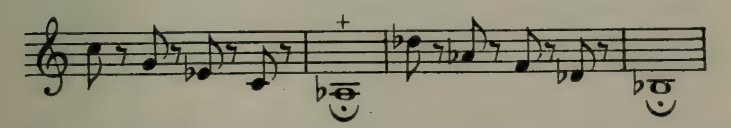
Ce premier mouvement est dramatique comme le finale de la sonate en *ut* dièze, mais avec une nuance différente et très spéciale : c'est encore un ouragan de passion, mais dirigé par une force consciente qui semble vouloir dominer un obstacle et affirmer sa toute-puissance. Les notes isolées que la main gauche frappe au-dessus de la droite (p. 202, lignes 6 et 7) ont la valeur d'un geste impératif; et, après la modulation en *mi* naturel majeur, les formules brèves, haletantes (avec des anacrouses, cette fois, indéniables), qui répètent la même idée en morcelant la période, éveillent l'idée d'une lutte pathétique... La forme de l'ensemble, sans que l'unité d'expression en soit jamais troublée, est libre comme le génie lui-même. Ainsi, dans la 3e partie, après avoir reproduit le *Largo* de début, Beethoven ajoute un récitatif d'une dizaine de mesures, sans accompagnement, coupé par 3 mesures

d'allegro et 2 mesures d'adagio. Et rien n'est plus émouvant, après le point d'orgue et le changement enharmonique de *la* bémol en *sol* dièze, que les accords mystérieux qui suivent, *pianissimo*, interrompus, de quatre en quatre, par des arpèges qui sont des éclairs de passion. Tout cela est inexplicable par les règles du genre ou les habitudes traditionnelles, mais souverainement beau. Dans *Fidelio*, dans les opéras antérieurs, il n'y a rien de comparable à cette dernière page. Beethoven crée, avec les sons et les rythmes, un langage direct de l'âme. Ces observations s'appliquent aussi à l'*Adagio* en *si* bémol, d'une gravité recueillie où reparaît, après le triomphe douloureux, une sorte de tendresse réparatrice et presque repentante. L'*Allegretto* final, remarquable par sa forme tripartite et l'unité de son rythme, semble vouloir effacer tout souvenir pénible par un retour normal à la joie de vivre.

Un peu pâle et dépourvue d'intérêt *humain*, paraît, à côté de ce monument, la sonate n° 3 de l'opus 31. Elle fut publiée en 1804. C'est une œuvre du genre tempéré, d'une musicalité discrètement colorée de passion, et où prédominent les sentiments aimables. Il y a un art de sourire en musique ; Beethoven y excelle dans l'*Andante* et dans le *Menuet*. Le *do* bémol qui, seul, empêchait Lenz de rattacher cette petite pièce à la manière de Haydn et de Mozart, n'est qu'une touche un peu plus vive dans un tableautin, un mot un peu plus accentué dans un madrigal, une moue de coquetterie ; et le *trio* semble avoir été écrit par la plus charmante des trois Grâces... Le finale, qui réunit la forme *rondo* et la forme *sonate*, est, d'après Nagel, un « torrent de feu » (*feurig strömende Finale* !) Sans doute ; mais ce tourbillon est celui d'une danse sautillante : cette flamme est celle d'une joie un peu superficielle. Les sentiments profonds y ont peu de part. — Les deux petites sonates de l'opus 49, de cinq pages chacune, sont d'innocentes et faciles œuvrettes, au bas desquelles on ne s'étonnerait point de trouver la signature de Haydn enfant. Leur publication fut annoncée par la *Wiener Zeitung* du 19 janvier 1805, mais elles étaient très vraisemblablement composées bien avant cette date.

Nous revenons à la grande poésie et au romantisme dépassant l'art traditionnel avec *L'Aurore*, op. 53. D'après Thayer, cette sonate éblouissante fut composée, ainsi que l'*Appassionata*, à Dölling, durant l'été de 1804. On imagine sans peine qu'elle ait été inspirée par une de ces journées du mois de juin où les levers de soleil sont si

beaux. Elle est annoncée par la *Gazette de Vienne* du 15 mai 1806, comme « Grande Sonate pour le piano-forte, dédiée au comte de Waldstein » (lequel s'était rendu à Bonn en 1787 et s'était lié d'amitié avec Beethoven). On pourrait lui donner la même épigraphe générale qu'à la symphonie pastorale : la *description* réelle y est discrète, et le sentiment anime tout. Quant au plan, bien qu'il soit classique dans ses grandes lignes, il serait difficile d'en rendre compte en entrant dans le détail du discours, tellement est riche et continue l'inspiration du musicien. Beethoven entre tout de suite *in medias res*. Un thème de quatre mesures prélude au grave, dans un *pianissimo* approprié à l'idée de commencement, et le voilà qui se hâte de moduler à la dominante sur laquelle se pose, dans le registre aigu, un dessin bref qui est comme un geste indicateur. Autre anomalie, au regard des maîtres d'école : à la cinquième mesure, ce thème se répéte, mais brusquement, sans liaison, dans le ton éloigné de *si* bémol, seconde inférieure du ton initial. Faut-il aller jusqu'au point d'orgue de la treizième mesure pour trouver, comme le pensait Lenz, la fin de ce qui constitue l'*antécédent* de la première idée? Peut-être; mais, demande Nagel, où finit le *conséquent*, la seconde partie de la période?... Sans doute à la mesure 31; mais elle conclut sur le ton de *si* naturel majeur, après avoir débuté en *ut!* Tout *va*, tout se renouvelle, sans souci des règles de la rhétorique sonore. Le génie de Beethoven semble emprunter à la Nature quelque chose de son indépendance et de sa diversité. Il a des brusqueries qui sont des trouvailles de génie. Ainsi, dans la troisième partie de l'Allegro, il ne peut se résoudre à une simple récapitulation, et introduit un épisode entre le thème fondamental et sa reprise en substituant brusquement un *la* bémol au *sol* normal :



Partout l'expression est intense, mais obtenue par les moyens les plus simples. Après une page qui a un carac-

tère purement instrumental, chante (à la 35e mesure) une mélodie qui se ramène à la suite descendante et remontante : *sol, fa, mi, ré, do, ré, mi, fa, sol*, et cette belle phrase, où la vision des choses semble devenir une religion de la Nature, fait songer aux vers du poète :

L'Aurore apparaissait. Quelle aurore? un abîme
D'éblouissement vaste, insondable, sublime :
Une ardente lueur *de paix et de bonté.*

Beethoven avait d'abord écrit un *Andante* pour faire suite à l'Allegro. Ries raconte que cet andante parut trop long à un ami, et que Beethoven, se rendant enfin à la critique, le remplaça par l'*Adagio* actuel. Cette page qui sert d'introduction au finale est un monologue sans rapport apparent avec le sujet de l'aurore, mais d'un sentiment profond, rêveur, plaintif, caractérisé par la brièveté des premiers motifs qui semblent ébauchés comme des gestes d'admiration, par le chromatisme (basses des mesures 1-6), la liberté des modulations, et, dans la phrase chantante du milieu, par l'usage de l'écriture tantôt à trois, à deux et à quatre parties. A la 17e mesure, il y a une reprise de l'ensemble avec ébauche d'un développement qui s'arrête bientôt devant le *Rondo*. Ce finale, fresque éblouissante, a plus de 500 mesures ; il nous révèle un Beethoven aussi étonnant dans la musique décorative que dans l'expression de la vie la plus intime et la plus profonde de l'âme. L'imagination d'où il est sorti est d'un autre genre que celle de Hændel écrivant presque mécaniquement une soixantaine de variations sur un air de chaconne : le coloris est d'une richesse magnifique, les rythmes abondent comme les sources et les torrents dans certaines montagnes, mais tout est œuvre de sentiment. Beethoven agrandit et généralise son sujet : il y voit surtout, sans souci du détail à effet, la remise en marche, le réveil chantant et comme le ruissellement de la vie universelle. Pour peindre l'aurore, il semble n'avoir regardé que dans son propre cœur.

La sonate en *fa* majeur, opus 54, parue en 1806, n'a que deux mouvements : un *Tempo di menuetto* qui n'est ni un menuet, ni un premier acte de sonate, mais peut être regardé comme un petit

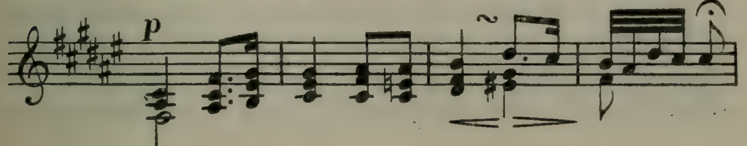
rondo, et un *Allegretto*, sorte d'étude magistrale, qui affecte la même forme. L'œuvre est aimable et souriante, mais sans caractère très personnel.

La sonate en *fa* naturel mineur, op. 57, compte parmi les œuvres où on reconnaît le mieux le génie du Maître. La première édition est de 1807 (à Vienne, au bureau des Arts et d'Industrie); mais les cahiers d'esquisses montrent que certaines parties furent en préparation dès 1804. Elle est dédiée « au comte François de Brunswick », admirateur et ami de Beethoven, violoncelliste distingué. Schindler fait observer qu'elle enrichit la tessiture du piano en l'étendant jusqu'au $mi_4$. Ries parle d'une très longue promenade, où on avait perdu son chemin, et au cours de laquelle Beethoven avait grommelé, quelque peu hurlé même (*geheult*), sans rien chanter de précis. C'était le dernier Allegro de sa sonate qui grondait dans sa tête ! « Au retour, ajoute Ries, Beethoven entra dans sa chambre et, sans ôter son chapeau, se mit au piano. Je m'assis dans un coin, et bientôt il oublia ma présence. Pendant plus d'une heure, il fit la tempête sur le clavier en essayant le nouveau et beau finale de son œuvre. Enfin, il se leva, parut étonné de me voir, et dit : *Aujourd'hui, je ne peux rien vous jouer; il faut que je travaille!* » A cette composition — dont la caractéristique n'est embarrassante que si on a des préoccupations de critique étrangères à l'art musical — on a donné diverses étiquettes compliquées : *unbewusste Programmusik*, musique à programme inconsciente, *Situationmusik* (Köhler), *Gelegenheitmusik*, musique de circonstance (Nagel), dans le sens où Gœthe entendait ce mot pour ses propres poésies... Des concepts qui entrent dans ces vocables composés, nous inclinerions à ne retenir tout simplement que le dernier : *Musik*. Le titre d'*appassionata* — qui conviendrait à tous les chefs-d'œuvre de Beethoven, y compris la Messe solennelle — suggère, il est vrai, l'idée d'intentions réalistes, de modèles empruntés à l'expérience, de *dessous* très humains permettant de livrer en langage commun le secret de cette sonate, dont il n'est pas une mesure qui n'exprime quelque chose de la vie de l'âme. Mais une telle musique épure et transforme tous les ferments de souffrance ou de joie dont elle est alimentée. Ici,

Beethoven traite le sujet « passion » comme il a traité le sujet de l' « aurore », avec toutes les puissances de son cœur inséparablement unies à celles de son imagination, objectivement et de façon très générale, en penseur et non en martyr, en artiste qui construit et non en homme qui se confesse. Si c'est une tragédie, elle ressemble à celles de Sophocle, à la fois pathétiques et sereines, construites, comme les temples grecs, avec un sentiment divin de l'harmonie. Vainement, on y chercherait le signe d'une âme malade ou troublée. Dans l'*Allegro* en $\frac{1}{8}$ qui débute, au grave, par un thème d'une ligne si noble et si nette, la partie la plus admirée est la deuxième (*développement* de 69 mesures), œuvre de géant dont la puissance persiste dans la libre reprise de la première partie et dans la coda qui la complète. L'*Andante con moto*, d'une tonalité qui est à la tierce majeure au-dessous du ton régnant dans l'ensemble de la sonate, a cette grandeur et cette noblesse beethoveniennes qui sont faites de simplicité. Beethoven varie un thème de 16 mesures, aux basses magnifiques, décomposable en formules qui ont peu de traits communs, mais sans tomber dans l'étalage de virtuosité habituel aux *Variations* proprement dites, ce qui eût arrêté le mouvement de l'œuvre et rompu son unité. Le *Finale*, fruit d'un travail de méditation et de corrections qui est connu par plusieurs esquisses, a une forme qui appartient plus au plan d'une sonate qu'au genre *rondo*. Il a deux parties (avec reprise), dont la seconde introduit une pensée nouvelle, traitée comme un épisode. Pour l'expression, il est du même genre que le finale de la sonate en *ut* dièze mineur. Après une introduction de cinq mesures, dont le rythme énergique ne reparaîtra plus, et qui est comme un coup de théâtre (dissonance de septième impérieusement frappée) annonçant une âpre reprise de la lutte, il se déchaîne en sourd grondement d'orage, avec une véhémence toujours grandissante, suivant une progression d'abord sensible dans la transposition du thème à la seconde supérieure (*ré* bémol au lieu d'*ut*). C'est là surtout que l'étiquette *appassionata* est justifiée. Il y a de brefs *fugatos*, des imitations serrées, des strettes qui sont comme des corps à

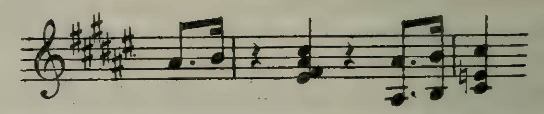
corps pathétiques dans un combat de héros. Et tout s'apaise à la fin, dans la sérénité de l'art triomphant.

La 25e sonate en *fa* dièze mineur, op. 78, est séparée de la précédente par un intervalle que remplirent, entre autres chefs-d'œuvre, la composition de l'ouverture pour *Coriolan*, la Ve et la VIe symphonie, le 5e concerto pour piano. D'après le catalogue de la Bibliothèque de l'archiduc Rodolphe, à qui Beethoven en avait envoyé une copie manuscrite, elle fut terminée en octobre 1807 (en Hongrie, dans le château du comte de Brunswick). Elle fut publiée en 1810 (Leipzig, chez Breitkopf) avec le titre de « Grande Sonate pour le piano forte dédiée à Mme la comtesse Thérèse de Brunswick ». On a cherché, sans beaucoup de succès, à préciser la nature des relations (amour ou amitié?) qui avaient motivé cette dédicace. En mai 1807, Beethoven disait dans une lettre au comte : « Embrasse ta sœur Thérèse ». Et Thérèse, qui a droit, comme quelques autres femmes, au titre « d'immortelle bien aimée », puisque son nom est au frontispice d'une œuvre de tendresse signée d'un tel nom, envoyait son portrait à l'ami de son frère avec ces mots : « Au rare génie, au grand artiste, à l'homme bon! » Le document le plus précieux qui puisse nous éclairer est cette sonate n° 25. Elle est profondément expressive, et d'un caractère tout intime, comme ces pièces de R. Schumann pour lesquelles la publicité de la salle de concert paraîtrait brutale ou indiscrète et qui doivent être senties dans un *a-parte* recueilli. Techniquement, c'est une fantaisie, presque une rhapsodie, où sont abandonnées les règles ou les habitudes concernant la disposition de la forme et le traitement des motifs. Elle débute par un adagio de quatre mesures, d'une ligne très pure et très élégante, dont le thème ne reparaîtra plus. C'est comme l'agenouillement devant l'autel et l'acte préliminaire d'adoration avant l'office du jour! Infiniment douce, toute pénétrée d'un respect attendri, la pensée monte, invisible encens, dans la tonalité blonde et dorée de *fa* dièze :



Beethoven n'a rien écrit de plus pénétrant que cette courte phrase, si simple pourtant! belle comme un de ces vers fameux qui en disent plus long qu'une tirade, et qu'on aime à citer pour résumer tout un ordre d'idées.

Dans la suite, on trouve une série de périodes dont chacune est un tout, ce qui donne à l'ensemble un air rhapsodique ou fragmentaire; l'unité est néanmoins parfaite : elle a son principe dans le sentiment, non dans l'emploi de moyens extérieurs. La partie de développement, qui conserve ce caractère, est remarquable par les modulations. Elle reprend d'abord le thème fondamental en *fa* dièze mineur, puis passe en *la* majeur, en *sol* dièze mineur, arrive enfin au ton d'*ut* dièze qui nous ramène facilement au point de départ. Dans la 3[e] partie (que complète une très belle coda), il faut signaler cette solution de la ligne mélodique, où le sentiment se retient (ici encore, on pense à Schumann) :



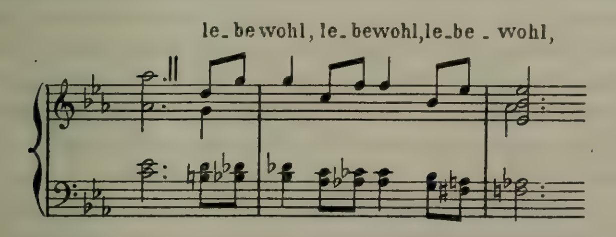
Le second mouvement, un peu inférieur au premier pour la netteté et la profondeur de l'expression, porte l'étiquette « Allegro Vivace », mais peut être assimilé à un Rondo. Il n'est pas exempt de singularités d'écriture, et de hardiesses de modulation. Un exécutant d'intelligence supérieure peut seul en pénétrer et en faire comprendre le sens un peu fuyant.

La sonatine en *sol* majeur, parue en décembre 1810 à Leipzig, revient à la forme primitive et simpliste de Haydn. C'est de la musique pure, agréable, superficielle. Dans l'*Andante*, la phrase en *mi* bémol est légèrement poncive, et d'un italianisme où on reconnaît mal l'auteur des œuvres colossales dont nous venons de parler. Wasilewski conjecture, non sans raison, que c'est un essai de première jeunesse que Beethoven aura publié pour satisfaire aux exigences d'un éditeur.

Fort au-dessus de cette aimable brunette du piano, mais à une assez grande distance des compositions de premier rang, est la sonate en *mi* bémol majeur qui, avec le sextuor du même ton, forme l'opus 81. Dans la série que nous

passons en revue, son originalité fait apparaître le génie de Beethoven sous un nouvel aspect. Elle fut publiée en 1810 avec ce titre : *Les Adieux, l'Absence et le Retour, sonate pour le piano-forte composée et dédiée à Son Altesse impériale l'Archiduc Rodolphe d'Autriche* (Leipzig, chez Breitkopf). Des circonstances tragiques ont mis sur ses deux premiers mouvements l'ombre d'une tristesse profonde où le patriotisme et l'amitié ont une part égale. L'Autriche avait déclaré la guerre à la France en 1809; mais Napoléon, prenant l'offensive, avait bientôt marché sur Vienne. L'archiduc Rodolphe dut abandonner la capitale (4 mai 1809), et c'est ce départ qui inspira le mélancolique adagio au-dessus duquel le compositeur a inscrit ce mot de sa propre main : das *Lebewohl* (l'Adieu).

Rodolphe rentra à Vienne le 10 janvier 1810. De là, un « programme » de musique en trois parties, ce qui ne signifie pas que cette sonate est une « musique à programme », si l'on entend par là une musique au service d'un texte littéraire donnant des indications précises. Les chagrins de la séparation et de l'absence chantés ici sont aussi bien ceux d'Israël que ceux de l'Autriche, aussi bien ceux de Tite et Bérénice que de Beethoven et de son ami l'archiduc. On peut hasarder que le côté faible de cette sonate, malgré la sincérité et la profondeur du sentiment, est une technicité musicale parfois un peu sèche ou trop courte. Ce mot *Lebewohl*, directement noté, donne lieu à un rythme mélodique d'abord languissant et comme abattu, puis — suivant la loi des contrastes si chère à Beethoven — d'un pathétique presque éperdu. Nous comprenons ainsi le début de l'Allegro :




le *la* initial étant un épiphonème (c'est-à-dire la phrase ressemblant à un vers qui commencerait par une exclamation). Il n'est guère de mesure, dans tout l'Allegro, où ce thème ne reparaisse. Dans le développement, il est associé à la forme (plus ou moins altérée) qu'il a dans l'Adagio. Les critiques (Lenz, Fétis, Marx, Wasilewski, Nagel) ont été assez embarrassés pour expliquer le célèbre passage où la quinte de dominante sonne sur l'accord de tonique. On peut y voir,

tout simplement, une image musicale traduisant l'idée de séparation par la désagrégation d'un thème; l'idée ou le sentiment du chagrin appellent assez naturellement une dissonance. Il faudrait avoir vraiment la superstition des règles d'école, pour dire, comme l'a osé Fétis, qu'une telle hardiesse « n'est plus de la musique ». Dans le finale, ouvert par un prélude brillant et terminé par la coda *Poco andante*, l'esprit musical prend l'allure d'une gaîté franche, mais dans l'expression de laquelle n'apparaît pas l'imagination ordinaire du Maître.

Après cette œuvre, Beethoven passa cinq années sans rien écrire pour le piano; il serait vain de rechercher les causes de cet abandon momentané. Le 9 juin 1815, la *Gazette de Vienne* annonça la sonate en *mi* mineur op. 90, qui, nouveauté remarquable, fut publiée avec un titre rédigé en allemand. Le comte Lichnowski, auquel elle est dédiée, était un musicien distingué, élève de Mozart. Il voulait, raconte Schindler, épouser une chanteuse du théâtre de la Cour, ce qui ne laissait pas d'être difficile pour un homme de sa condition; il interpréta l'œuvre de son ami Beethoven comme un témoignage de sympathie dans lequel il s'amusait à reconnaître une histoire d'amour : le premier mouvement, disait-il, pourrait être intitulé *Lutte de la tête et du cœur*; le second, *Conversation de l'amant et de l'amante*.... Avant tout, cette sonate est un très bel exemple de discours musical qui, d'une formule très simple (les deux premières mesures) tire un développement d'une ampleur admirable où tout s'enchaîne avec une noblesse soutenue, une logique et un art des contrastes qui sont la perfection du genre. L'idée principale, reprise sur les degrés d'une gamme ascendante (mes. 1-8), est suivie d'une seconde idée en majeur très doux et de mouvement contraire, qui aboutit, dans le grave, au ton de la dominante. Une reprise du premier rythme ramène à la tonique (mes. 16-24); elle se lie à une très longue période où abondent les thèmes les plus variés et qui ne prend fin qu'à la mesure 81. Tout cela doit être joué *mit Empfindung und Ausdruck*, avec sentiment et *expression*. — Expression de quoi? Les critiques aimant l'anecdote ont cherché une réponse plus ou moins romanesque en voulant faire marcher de pair la biographie et l'analyse; mais pour un musicien, un pareil discours musical est très clair par lui-même, et tout « programme »

ne pourrait que l'obscurcir. L'illusion d'une lutte « entre la tête et le cœur » est d'autant plus puérile que, dans les œuvres de Beethoven, le sentiment est toujours pensée, la pensée toujours expressive, et l'un et l'autre toujours dominés par le génie musical. A la fin de la partie qui commence à la mesure 82 et qui est consacrée au développement, on trouve un thème transformé d'abord par allongement de valeurs dans une imitation en canon, puis abrégé, et aboutissant (mes. 140), comme dans la sonate de l'*Adieu*, à une dissonance hardie (*sol* naturel contre *fa* dièze); cette hardiesse est adoucie par un *p.p.;* comme dans un célèbre passage de la symphonie héroïque, elle annonce la reprise du thème fondamental (3ᵉ partie de l'Allegro). Dans le *Rondo*, qui débute de la façon la plus aimable, mais qui, dans la suite, incline vers l'élégie, devient abstrait et un peu touffu, on trouve (p. 321 de l'éd. Litolff) une pierre d'achoppement plus insolite : la main droite attaque le *si* naturel qu'elle brode à la seconde supérieure, tandis que la main gauche, à l'intervalle de neuvième, attaque un *do* dièze qu'elle brode à la seconde inférieure, si bien que, quinze fois de suite, on entend *si* frotter contre *do* et *do* frotter contre *si;* immédiatement après, en des mouvements contraires, durant deux mesures, les deux mains ne s'accordent pas mieux : on entend la tierce *la* naturel-*do* dièze sonner contre *si* naturel-*ré* dièze. Il faudrait être bien pédant pour crier au scandale, ou bien naïf pour expliquer cette anomalie en rappelant que Beethoven était sourd et ne s'entendait pas lui-même, car de telles formes d'écriture parlent aux yeux aussi bien qu'à l'oreille. Il faut y voir la libre fantaisie d'un compositeur qui, après avoir exprimé dans les mouvements vifs de la sonate toute la grâce et tout l'esprit dont ils sont susceptibles, cède, inconsciemment ou non, au désir de dépasser les cadres du genre et d'élever l'idylle à sa taille. Cette tendance d'un génie qui ne s'endort pas sur la tradition et tente des voies nouvelles est encore plus remarquable dans les cinq poèmes dont il nous reste à parler.

La sonate en *la* majeur, op. 101, achevée en 1815, publiée en 1817, et dédiée à une pianiste très distinguée (Dorothea Grauman, qui épousa l'officier autrichien baron

de Ertmann), est en dehors, pour ce qui concerne le plan, de toutes les traditions. Son premier mouvement est un *Allegretto* sentimental et délicat, dont les modulations et les formules rythmiques ont un charme rare, mais qu'il serait impossible de soumettre aux analyses coutumières distinguant une première et une seconde idée, une exposition, un développement, une reprise. C'est une chaîne d'idées mélodiques, un *discours* où la pensée est si riche qu'elle semble ne pas pouvoir conclure (bien que le morceau n'ait pas plus de deux pages). Ici, le génie ne considère plus les cadres de la composition comme un point d'appui : il domine la forme et s'abandonne à l'inspiration en tirant tout de lui-même. La seconde pièce n'est pas moins extraordinaire : c'est une marche à grandes enjambées, d'un mouvement très rapide et violent, marche de géant qui voudrait forcer l'entrée d'une région interdite. Il y faut signaler, avec ce rythme volontaire et persistant, l'écriture à 3 et 4 parties, l'usage fréquent du style d'imitation (début canonique de la phrase en *ré* bémol, fin de la page 325); une mesure après le point d'orgue d'*ut*, *fugato* d'une nouvelle idée où le thème a trois réponses successives, et une sorte de trio en *si* bémol, où le rythme de marche est abandonné pour un dialogue entre les deux mains qui fait contraste avec toute la première partie. L'Allegro final est plus original encore. Il est précédé d'un très bref adagio de caractère contemplatif et sentimental suivi d'une cadence (arpège de l'accord de *mi* naturel majeur avec notes essentielles brodées à la seconde inférieure) qui n'est nullement un trait de bravoure, mais qui, par des voies insinuantes et douces, ramène le motif de l'aimable et délicat Allegretto par lequel commence la sonate. Puis, comme si le compositeur voulait échapper, par une résolution soudaine, au charme de souvenirs trop séduisants, l'Allegro est attaqué sur un thème de joie un peu maussade qui remplit toute la première partie, avec persistance de la même formule, sans second thème bien reconnaissable. A peine peut-on relever quelques transitions formant épisode. Une phrase de huit mesures semble vouloir donner à la pensée une direction nouvelle; mais brusquement, en *fortissimo*, sont frappées les deux pre-

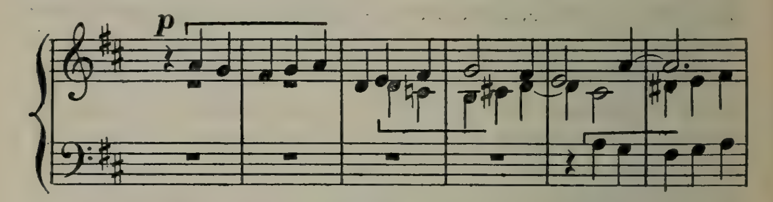
mières notes du motif initial, sur lequel, en mineur et *piano*, vient s'édifier une fugue énorme, traitée avec autant d'indépendance que tout le reste. La seconde partie fait son entrée par une réponse à la dixième, la troisième par une réponse à la neuvième ; les modulations, le rythme, les formes traditionnelles du contrepoint sont si librement conçues qu'on ne sait trouver une étiquette exacte. Dans cette composition où Beethoven revient de façon un peu énigmatique à la polyphonie, on est frappé du retour obstiné du même motif : c'est comme une idée fixe dans un esprit puissant, qu'il faudrait comprendre d'abord — ce qui exige longue réflexion, — avant de l'accuser de monotonie. Cette œuvre de haute imagination est une rêverie un peu nerveuse, grandiose, où la recherche d'un art nouveau a peut-être autant de part que le sentiment pur.

Cette irrésistible tendance à sortir des cadres traditionnels devient formidable dans la sonate en *si* bémol majeur, op. 106, que la *Gazette de Vienne* (15 septembre 1819), annonça comme ouvrant une nouvelle période. Elle est contemporaine de la IX$^{e}$ symphonie et a la même étendue inaccoutumée. C'est une composition colossale, une libre fantaisie très claire en certaines parties, complexe et inquiétante en d'autres pages, défiant l'analyse de détail, d'une indépendance de formes que seule pouvait se permettre le génie, et dont l'unité nous paraît impossible à déterminer en dehors de ce fait très général qu'on observe dans toutes ses parties : le *dynamisme intense* et, si l'on peut dire, le *tour héroïque* de la pensée. A ce point de vue, une fugue énorme comme celle qui termine cette sonate ne fait aucune disparate avec ce qui la précède. Il y a une musique de contemplation et de repliement sur soi-même ; il y a aussi une musique d'action, très en dehors, où une puissante personnalité d'artiste semble vouloir magnifier et embraser tous les horizons de la pensée : c'est celle de la sonate en *si* bémol. L'Allegro débute par un thème de deux mesures, répété à la tierce supérieure, suivi d'une très longue période, différente d'apparence mais non de caractère, qui prend une ampleur magnifique et s'élargit étonnamment (aux deux mains, par des sauts contraires d'octave, de dixième, de douzième, puis de double octave

avant la reprise). Rien de plus simple et de plus net comme construction rythmique et comme harmonie; mais aussi rien de plus franc, de plus volontaire et de plus fier. La richesse des épisodes et des transformations de l'idée fondamentale, la soudaineté dramatique de certaines modulations, les formes fuguées de la partie consacrée au développement (à partir de la dernière ligne de la page 336) viennent du même principe : une activité de feu qui donne au langage des sons une vie extraordinaire. Il en est de même du Scherzo, si peu semblable par son allure impérative aux badinages anciens. Par son canon en *ré* bémol et les mouvements très divers qui suivent, il s'élève au ton épique de l'Allegro. — L'Adagio, chargé de pensée jusqu'à en paraître pesant, était d'abord privé des deux notes (*la*, *do*) constituant sa première mesure. Beethoven avait déjà envoyé sa sonate à Ries, pour la publier à Londres, lorsqu'il lui écrivit en demandant que ces deux noires pointées (formant anacrouse?) fussent ajoutées. Ries raconte qu'il fut d'abord stupéfait d'une demande aussi bizarre, mais qu'il l'approuva fort lorsqu'il en eut constaté, au piano, les excellents effets. Quoi qu'il en soit, cette addition tardive dérange la symétrie d'une période qu'elle transforme en 5 + 4 au lieu de la construction régulière 4 + 4. Peu importent ces minuties en une œuvre gigantesque! Le caractère de cet Adagio, où agit la même force que dans le premier mouvement, mais concentrée, est indiqué par cette note de l'auteur lui-même inscrite au frontispice : *Appassionato e con molto sentimento*, et un peu plus loin, dans une même ligne, pour trois mesures consécutives : *espressivo*, — *tutte le corde*, — *con grand'espressione*. Dans ces huit grandes pages solennelles où il faudrait tout citer, on peut signaler comme particulièrement belles, l'entrée de la seconde idée (sur une modulation soudaine et très douce de *fa* dièze mineur en *sol* majeur), inspiration d'une poésie simple et profonde; la phrase pathétique accompagnée en syncopes par la voix de milieu, et tenant une si grande place dans la partie consacrée au développement. — Le dernier mouvement de la sonate est le plus formidable. Il est précédé d'un bref *largo*, débutant, sans mesure précise, par des sauts d'octave en triples croches, inter-

rompu par un *fugato* rapide de cinq mesures, et terminé, en s'accélérant jusqu'au *prestissimo*, par une série d'accords passionnés, en rythme libre, et d'arpèges, d'octaves, alternant d'une main à l'autre. Ici encore, c'est la même force créatrice qui agit, mais en se privant systématiquement de toute mélodie, soit pour donner un contraste au monumental cantabile de l'*Adagio*, soit pour avertir que nous ne sommes plus dans le lit habituel de la sonate et que le courant de la fantaisie va nous porter dans un pays nouveau. — *Allegro risoluto, Fuga a tre voci con alcune licenze* : tel est le titre de la dernière partie, ouverte par cinq mesures d'introduction, où la tête du thème de l'adagio est reproduite en majeur, sur des trilles pendant lesquels la main gauche reprend les sauts caractéristiques de dixième, de douzième, de double octave. Il semble qu'avant de marcher sur les traces de Bach et en accumulant les introductions, Beethoven ait voulu ramasser toutes ses forces pour un élan sublime. Il écrivait à Karl Holz (celui qui se déclarait *heureux de vivre quand il pensait à la musique de Beethoven*) : « Une fugue n'est pas une véritable œuvre d'art; j'en ai écrit des douzaines quand j'étais étudiant. La fantaisie réclame aussi ses droits; aujourd'hui, il faut introduire dans ces vieilles formes un élément nouveau, une poésie réelle. » Celui qui traçait un programme si audacieux, l'a réalisé; il est sorti vainqueur de cette épreuve où la seule gêne, pour lui, était la richesse et l'indépendance toujours bouillonnante de son imagination : rendre la fugue d'école, telle qu'il avait commencé à l'étudier avec Albrechtsberger, capable d'exprimer une poésie toute personnelle, et l'intégrer dans la sonate. La fantaisie éclate d'abord dans le sujet, exposé par la main gauche, où il faut distinguer deux parties donnant lieu dans la suite à des imitations très distinctes : la première est le trille sur le *la* qui s'élève, après la broderie inférieure, au *si* bémol; la seconde est ce long dessin en doubles croches qui ne remplit pas moins de dix mesures et que Beethoven va soumettre à sa maîtrise habituelle dans l'art de traiter un thème. Dans les premiers développements, on voit reparaître ces sauts de grands intervalles qui donnent un caractère épique aux mouvements précédents et qui

sont un des caractères persistants de cette composition tout entière. Après l'épisode en *sol* bémol, suivi de modulations hardies et de jeux de contrepoint où la seconde partie du thème est reprise à rebours (partiellement), puis associée à sa première partie, on arrive à une oasis rafraîchissante, à un intermède en *ré* issu du sujet, — *sempre dolce, cantabile, una corda,* — tout en notes noires bien calmes, où en adoptant le style serré des anciens polyphonistes d'école, Beethoven met la grâce charmante de certains trios de ses scherzi :




Suivre une à une toutes les idées de cette composition touffue, obstinée, inspirée, serait impossible. Dans la péroraison, elle accentue jusqu'au bout ce caractère d'énergie et d'ampleur grandiose qu'elle a montré dès les premières mesures de l'Allegro. Après la pédale de *mi* bémol sur laquelle s'étagent des arpèges de septième, reparaissent encore les sauts d'octave, suivis des premières doubles croches du sujet; après une pathétique modification du *tempo*, cet enchaînement est repris à l'unisson des deux mains, mais dans l'ordre inverse : d'abord la tête du sujet, puis les sauts d'octave suivant une progression ascendante et triomphale... Tout est grand dans cet admirable poème. Si le nom symbolique de Prométhée peut être associé à celui de Beethoven, on ne saurait dire si le Prométhée de la musique apparaît ici au moment où il rapporte aux hommes le feu divin, ou bien au moment où il veut escalader le ciel!

La sonate en *mi* naturel majeur, op. 109, parut en 1821. Elle est dédiée à M^lle^ Maximiliana Brentano, fille de Franz Brentano, un ami que Beethoven considérait comme « un des deux hommes les plus nobles du monde » (l'autre était l'archiduc Rodolphe), et qu'il aimait profondément ainsi que sa famille. Pour qui veut essayer de pénétrer le

sens du langage musical le plus chargé de sentiment et de pensée que les hommes aient jamais entendu, une intéressante introduction à la lecture de cette sonate est la lettre datée du 6 décembre 1821 où Beethoven parle ainsi à celle qui reçut l'hommage de son œuvre :

Une dédicace!! — Ah! ce n'est point ici une chose selon l'usage vulgaire! Il y a un Esprit, inaccessible aux injures du temps, qui rapproche sur cette terre les êtres les meilleurs et les plus nobles; c'est Lui qui vous parle en ce moment, et vous montre à moi avec vos traits d'enfant, ainsi que vos parents bien-aimés, votre mère si distinguée, votre père si noble et si bon, toujours attentif au bonheur des siens... Je vous vois devant moi : en pensant aux vertus éminentes de vos parents, je ne doute pas que vous cherchiez avec enthousiasme à imiter de si beaux modèles, et je suis sûr que vous vous en rapprochez chaque jour. Jamais ne pourra s'éteindre en moi le souvenir d'une noble amie : puissiez-vous quelquefois penser amicalement à moi! Adieu, de tout cœur! Que le ciel vous protège, vous et tous les vôtres! Cordialement et pour toujours votre ami, BEETHOVEN.

Cette lettre si noble et si affectueuse indique le ton de l'œuvre qui suit. « L'Esprit » que fait intervenir Beethoven n'est autre que le génie de la Musique : c'est lui qui exalte, unifie — et généralise! — tous les sentiments du poète-compositeur. Dès les premières mesures, la sonate prend l'allure aimable, aérienne, d'un dialogue en mouvement rapide entre les deux mains. La mélodie est, comme d'habitude, d'une ligne extrêmement simple (*sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *do*), mais chantante et enveloppée d'une harmonie très douce; l'équilibre des deux parties, l'alternance régulière des mouvements contraires dans les brèves formules rythmiques, lui donnent une grâce attendrie et une sérénité souriante. Elle exprime, avec la joie de vivre, « un amour sûr, profond, paternel, amical! » Et voici un de ces traits d'inspiration qui sont familiers à Beethoven. Cette phrase ne finit pas... Brusquement, sur le septième degré du ton parallèle, elle s'arrête : un tragique arpège de l'accord de septième diminué sur la dominante de *mi*, commence un bref *Adagio*. Pourquoi cette soudaine interruption? Comment expliquer, après un tel début, ce geste éperdu de souffrance ou de mélancolie? Beethoven fait-il un retour sur lui-même? Au moment où il chante le bonheur d'une famille tendrement aimée, songe-t-il qu'il n'a pas de

famille? et le souvenir de sa misérable destinée traverse-t-il comme un fantôme éploré l'effusion de sa sympathie? Peut-être de telles idées sont-elles, vaguement, au fond de son cœur. Les arpèges qui suivent paraissent avoir la même expression de souffrance intime et ne sont nullement des ébats pianistiques. La Musique est discrète; elle est le langage direct de l'âme, et ne dit pourtant rien de précis. On pense aux vers du poète antique :

... medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat!

Dans ces premières pages de l'op. 109, le psychologue peut admirer un génie qui, d'instinct, exprime une conception complète de la vie, et associe par conséquent l'idée de souffrance à l'idée de joie. Quant au musicien, il peut se borner à observer une fois de plus l'application de Beethoven à pratiquer, avec indépendance, cet art des contrastes qui, en une sonate comme en un tableau de peintre, veut des ombres et de la lumière. La succession des deux mouvements, d'expression si différente, se reproduit dans la suite, si bien que le schéma de l'ensemble est A, B, A' B'. Reinecke veut ramener ce plan à celui de la sonate : il considère les mesures 1-8 (A) comme exposant le premier thème, et l'adagio (B) comme représentant le second; avec la reprise du *tempo primo* (A') commencerait le développement et, à la dixième mesure avant le second adagio (B'), la récapitulation. Avec H. de Bülow, que semble approuver Nagel, on peut, plus raisonnablement, considérer l'adagio comme une « libre fantaisie ». — La deuxième partie de cette composition d'accent si personnel, est un *Prestissimo* dont l'expression est malaisée à saisir, le jeu d'un exécutant pouvant, à son choix, l'éclairer ou l'assombrir, lui conserver le tour aimable et léger ou l'estomper d'humeur maussade : cette dernière interprétation nous paraît plutôt lui convenir; il est énergique, passionné, inquiet, un peu haletant, très simple d'ailleurs en ce qui concerne l'invention du thème, lequel s'élève sur les notes de l'accord parfait de *mi* naturel mineur, tandis que des basses puissantes suivent une direction contraire. Son plan, très régulier, adopte la forme tripartite de la sonate.

Le finale consiste en variations extrêmement remarquables sur un très beau thème d'andante. Alors que le thème est écrit à trois parties, la première variation est un chant monodique, très pur et ingénu, accompagné d'une simple harmonie de soutien, et d'un dessin tel qu'il a l'air de s'ajouter au chant initial au lieu de le varier; et ceci est caractéristique du génie de Beethoven : le penseur-musicien ne varie pas les *notes*, selon l'usage, mais le *sentiment qu'il y a sous les notes*, si bien qu'une telle « variation », un peu surprenante pour un technicien, mérite exactement son titre. Les autres doivent être jugées du même point de vue. Dans la seconde (p. 369, l. 5 de l'édition Litolff), avant l'épisode en *mi* majeur, il faut signaler une suite de modulations d'une hardiesse et d'un modernisme étonnants.

A un monde supérieur du sentiment et de la pensée appartient la sonate en *la* bémol majeur, op. 110, terminée, d'après l'indication du manuscrit original, le 21 décembre 1821. Le premier mouvement est un thrène; il a cette expression noble, calme et profonde, que Beethoven a donnée à ses plus belles compositions. La mélodie, dans laquelle se concentre l'état d'une âme comme accablée de tristesse résignée, est une période composée de deux idées (mes. 1-5 et 5-12) formant un *cantabile* lent, *molto expressivo*. Les arpèges qui suivent sont l'image d'une tristesse qui sort de l'état contemplatif pour se traduire en gestes éplorés. Ce double caractère de tristesse résignée, puis douleur inquiète, nous paraît confirmé par le retour obstiné du premier thème, par tout le passage épisodique (commençant par des sauts alternés d'octave et de septième) où la pensée semble hésiter et se chercher elle-même avec lassitude et amertume; par ce fait que la partie de développement ne traite que les deux premières mesures si mélancoliques de la sonate, qu'elle reprend (d'abord au ton parallèle de *fa* naturel mineur), transpose et répète jusqu'à huit fois, en lui adjoignant, à la basse, des traits pathétiques; enfin, et surtout, pour ne pas pousser plus loin l'analyse, par les trois douloureux accords, véritables cris d'angoisse (le dernier accentué par un *forte*) qui forment l'appoggiature de la douce mais

sombre harmonie finale. Une telle interprétation, il faut en convenir, rend difficile à expliquer, dans la 3e partie, la modulation à la claire tonalité de *mi* naturel majeur, obtenue par le changement enharmonique d'un *ré* bémol en *do* dièze. Remarquons cependant que cet emploi d'un ton si peu approprié à l'expression de la tristesse ne correspond pas à une idée essentielle dans le plan de l'ensemble; ce n'est qu'un bref épisode. Peut-être faut-il y voir un nouveau signe de l'inquiétude que nous avons signalée. L'*Allegro molto*, qui a la coupe, sinon le rythme du menuet, traduit de façon charmante un réveil de la volonté; c'est comme une voix doucement grondeuse qui vient tirer le poète de sa torpeur de rêve, le raffermir en lui-même, le ramener à la lumière et à la vie normale en lui donnant, par sa fermeté, l'exemple de l'énergie : elle va jusqu'à faire entendre, ainsi qu'un rappel à la saine réalité, un air populaire, un « cri » de la rue (mes. 17-32) que les Allemands, paraît-il, reconnaissent sans peine : *Ich bin liederlich*... La phrase du milieu est dans le genre de ces fantaisies originales et délicates de R. Schumann où se joue une poésie infiniment éloignée de toutes les formules banales et où une sorte de coquetterie subtile, délicieuse, s'allie au génie musical le plus sûr. (Toute cette sonate fournirait d'ailleurs des rapprochements du même ordre; il semble que Schumann lui doive beaucoup.) Le *Finale*, plein de surprises, nous paraît confirmer la façon de comprendre ce curieux poème que nous avons proposée. Il débute par une introduction lente, de forme très libre, qui égale en pathétique ce qui a été écrit de plus beau dans les chefs-d'œuvre du théâtre lyrique : un adagio, coupé par un récitatif, qui, en trois lignes, change huit fois de mouvement et trois fois de tonalité, puis un *Arioso dolente*, soit une page et demie, où Beethoven s'est mis tout entier. On est là en communion directe avec son génie dramatique, avec son imagination passionnée, en un mot avec sa personnalité géniale débordant tous les genres, toutes les formes de la composition; et nulle part on ne sent mieux l'impuissance du langage verbal à parler convenablement de pareilles choses. Si cependant un commentaire était permis, nous dirions qu'en cette page

émouvante, le thème reparaît, mais avec une autre signification : c'est le monologue d'une souffrance qui n'est pas encore guérie sans doute mais qui semble s'excuser et plaider pour soi de façon suppliante, en s'ouvrant à la tendresse et à une foi éperdue. Voici cependant que les nuages disparaissent : l'énergie, l'ordre, la lumière, la sérénité, vont succéder à ces gémissements, à ces incertitudes et à ces ombres. Sur des noires pointées formant une progression d'intervalles de quarte, la main gauche pose un thème net et carré, la main droite répond à la quinte, soutenue par les jolies arabesques d'un contre-sujet, et par là s'engage une fugue à trois voix, — fugue dramatique, coupée, au moment où elle risquerait de traîner, par un retour de l'*Arioso dolente*, dernière résistance du thème initial arrêtée à son tour par un impérieux accord de *sol* majeur frappé dix fois de suite, à contre-temps, sans réplique, — après quoi commence une seconde fugue, ayant pour sujet le thème *renversé* de la première, repris ensuite sous des formes différentes et simultanées (augmentation de valeurs au soprano, diminution aux deux autres voix formant un canon d'accompagnement très serré). Beethoven n'écrit pas une fugue d'école déroulant tranquillement les aspects obligés de sa rhétorique ou de son lyrisme ; en ce cas, il aurait fait une œuvre incomplète et irrégulière. Il veut donner toute sa force d'éloquence à un motif qui a la même signification (mais beaucoup plus accentuée) que celui de l'Allegretto, et qu'on pourrait appeler *le motif de l'énergie et du relèvement*. La technique est ici au service d'une idée dramatique ; elle n'étale franchement ses ressources que dans la mesure où cette idée en a besoin. Beethoven l'utilise en l'associant à un dessein qui la dépasse ; et quand il en a tiré des effets suffisants, il abandonne ses rigoureux procédés ou les modifie avec indépendance. Ainsi, dans la seconde partie, il réduit à deux le nombre des voix qu'il fait dialoguer en un canon où l'imitation se fait d'abord par renversement (première mesure du finale en *la* bémol) ; quand il fait reparaître ce motif obstiné aux basses puissantes et majestueuses de la main gauche, il écrit pour l'autre partie un accompagnement en doubles croches issu, il est vrai, du motif fonda-

mental, mais ne donnant plus au discours l'allure de la fugue; et, après avoir changé le rôle des deux mains en substituant à l'une le langage de l'autre, ce qui lui permet d'exalter son motif triomphal en le poussant peu à peu jusqu'aux dernières limites du registre supérieur, il termine par une péroraison pianistique de cinq mesures, en arpèges brillants mais volontairement inexpressifs. — la lutte semblant finie par la victoire de la volonté. Tel nous paraît être le sens très général de cet admirable poème, que son caractère personnel et son intérêt psychologique placent dans un mode musical à part. A défaut d'une exégèse, toujours dangereuse, comme celle que nous avons tentée, on pourrait se borner à signaler une fois de plus la puissance et la richesse d'imagination avec lesquelles Beethoven sait pratiquer l'art des contrastes, traiter un thème, donner à la sonate pour piano la variété pathétique du drame et la rendre capable de porter les pensées les plus hautes.

Le dernier chef-d'œuvre de la série est la sonate en *ut* mineur, op. 111, dédiée à l'archiduc Rodophe d'Autriche, cardinal prince archevêque d'Olmütz; elle parut simultanément à Berlin, Paris et Londres (chez Schlesinger), en avril 1913. C'est une composition à deux mouvements où Beethoven, admirable par sa technique, atteint, en ce qui concerne l'expression, deux limites : celle de la fougue passionnée et celle de la rêverie calme. L'introduction *maestoso*, non exempte d'emphase, a d'abord un caractère soudain, dissonant, grandiose et presque brutal; elle semble débuter comme le chœur de Shakespeare dans *Henri V* : « Oh! que n'ai-je une Muse de feu pour escalader le ciel éclatant de l'Art! » Puis elle devient solennelle, tragique. L'Allegro qui suit a la vivacité d'un ouragan; c'est peu de dire qu'il est *appassionato* : il a une âpreté, un emportement sauvages. Le thème initial, au lieu de s'arrondir en période et de conclure, se prolonge et se perd dans le grondement de traits furieux. Alors même qu'il est soumis à un très beau contrepoint (mes. 6 et suivantes du développement où l'idée est reprise en *sol* mineur), il reste agressif et violent. Une sorte de colère exaspérée domine et entraîne les formes de l'écriture d'école. Partout éclate une

puissance de tempête. Le second thème, plus posé en apparence, procède du même état d'esprit : c'est une affirmation obstinée de la volonté de vaincre et de commander. — Quel contraste dans le second mouvement! Le spectacle le plus beau, le plus capable de faire descendre la paix dans le cœur de l'homme est certainement celui du ciel quand les étoiles brillent et que la voix lactée est visible : on dirait qu'un géant a versé dans l'espace une coupe pleine de diamants pour faire une libation à l'Infini. Or, de toutes les images qu'on peut appeler à son aide pour essayer de donner une idée de l'inexprimable, celle du ciel étincelant et calme pendant les nuits d'été est peut-être la moins éloignée de l'impression que laissent certains adagios de Beethoven et, en particulier, celui de la sonate 111, dont l'originalité nous paraît unique. D'habitude, il y a dans ces sortes de poèmes une grande concentration des sentiments les plus forts : l'amour contemplatif, la douleur morale repliée sur soi, la résignation, la foi recueillie. Le pathétique y devient d'autant plus intense qu'il est plus ramassé. Ici, rien de semblable. Beethoven ne traduit pas l'émotion et semble même appliqué à l'exclure ; pas davantage il ne recherche les effets descriptifs ou ne fait appel à de spéciales ressources de technique ; le thème qu'il traite a le titre modeste d'« ariette », *molto simplice e cantabile :* et pourtant, grâce au pouvoir magique de la mélodie et du rythme, il s'élève à une incomparable poésie. Après avoir traversé tous les orages de la passion, il semble que l'âme du poète-musicien se détourne d'elle-même et *oublie*, pour faire sa paix avec la vie, pour se réconcilier avec le monde et avec la destinée, dans un abandon où elle retrouve un équilibre parfait. Le chant qui s'élève n'est plus celui d'une voix isolée, mais le chant de l'homme et de la nature identifiés par une harmonie tranquille et profonde. Beethoven se complaît visiblement dans cette musique sereine, digne d'envelopper un Booz endormi ; son œuvre est celle d'un musicien qui s'enchante lui-même. Avec une grâce que R. Schumann ne dépassera jamais, il *varie* une première fois son thème, en l'animant un peu, mais de mouvements très doux, avec des formules de basses caressantes et syncopées qui ressemblent aux souffles frais et indécis de la nuit : et d'autres

*variations* suivent, enchaînées, élargissant l'idée en des cadres inusités (mesures à $\frac{16}{32}$), conservant toujours le grand calme de ce rêve étoilé, cette ingénuité du *cantabile, molto simplice.* Il faut ajouter que Beethoven n'a songé sans doute à rien de ce que nous venons de dire; et que si on lui avait parlé de ce nocturne qui nous paraît chanter et scintiller dans son « arietta », il aurait eu probablement le sourire indulgent des artistes à qui on propose l'explication de leurs œuvres. Ce qui agit, en une telle composition, c'est « l'Esprit » comme il est dit dans la lettre à Maximiliana Brentano... Et l'Esprit sait sans doute ce qu'il fait; mais l'homme qui est en sa possession ne le sait pas toujours clairement!

Dans cet op. 111, Beethoven abandonna définitivement les formes régulières de la sonate pour piano, comme aussi les traditions de la musique de chambre : écrivant pour un ami qui était un musicien consommé affranchi lui-même de la tyrannie des modes de salon, il s'éleva librement à la conception d'un monde musical où aucun des compositeurs contemporains ne put atteindre. On ne saurait trop admirer son audace puissante ; mais rien ne serait plus faux que de voir en lui un homme de génie qui devient un égaré à moitié inconscient. Les *Bagatelles* (op. 119) pour piano sont de 1822 comme cette magnifique et troublante sonate; de 1823 sont d'autres *Bagatelles*, celles de l'op. 126, et les six *Ecossaises*, et l'humoristique *Rondo capricisso* en *sol* majeur, comiquement intitulé *Die Wuth über den verlorenen Groschen*, et les 33 *Variations* (opus 120) sur le thème de valse proposé par l'éditeur Diabelli.

Hans de Bülow voit dans ces *Variations* « un microcosme du génie de Beethoven », — « une image en raccourci de tout le monde des sons », — « un abrégé des évolutions de la pensée et de la fantaisie musicales ». Paul Bekker fait observer, non sans exagération, que, comme la sonate en *si* (op. 106), ces *Variations* sont écrites pour un instrument *qui n'existe pas et n'existera jamais*, les deux ouvrages étant les créations les plus abstraites et les plus immatérielles de l'art humain, et (ceci est beaucoup plus juste) Beethoven s'étant servi du piano pour traduire des idées qui le dépassent.

L'évolution qu'on peut facilement observer dans la série

des Sonates se retrouve dans les Concertos. Beethoven en a écrit 7 seulement. On peut s'en étonner, alors que J.-S. Bach en a composé 18 (pour clavier ou pour orgue) et Mozart plus de 40. La raison principale est peut-être dans le caractère même de ces œuvres, qui sont autre chose que des divertissements conçus selon la tradition. Beethoven, en qui on peut voir le premier grand musicien allemand ne s'étant pas formé à l'école des Italiens, se distingue, sans avoir rompu complètement avec elle, de l'école viennoise qui, dans le concerto, avait surtout en vue l'agrément ou la virtuosité, et dont Mozart est le représentant le plus aimable.

Il y a d'ailleurs des nuances à observer dans cette distinction. Ainsi le concerto de Mozart en *ré* mineur est considéré à juste titre comme ayant déjà un caractère beethovenien. Les autres compositeurs de concertos, appartenant à l'école viennoise, sont Dittersdorf, Wanhall, Kozeluch, Hoffmeister, J. L. Dussek (période de 1760 environ à 1812). Beethoven se rattache plus exactement à l'école du nord de l'Allemagne, pénétrée de la tradition de Ph.-Em. Bach qui, dans son 2e concerto (1734), avait confié au clavecin des soli assez étendus; en cela, il avait commencé à modifier la manière de J.-S. Bach qui, dominé par l'influence de la sonate d'église, ne concevait pas le concerto comme fondé sur le dialogue de deux groupes adverses, mais comme un ensemble où les soli ont rarement plus de 4 ou 6 mesures (cf. Spitta, *J.-S. Bach*, II, p. 617 et suiv., et p. 620).

Des quatre concertos les plus anciens de Beethoven, le premier, en *mi* bémol majeur, ne nous a été conservé qu'avec la partie de piano. Du concerto en *ré* majeur (écrit probablement à Bonn en 1790, vingt ans avant le premier concerto de Weber), il ne reste que le premier mouvement. Les concertos en *si* bémol majeur, op. 19, et en *ut*, op. 15, ont la netteté de rythme, la simplicité et le tour aimable de l'art du XVIIIe siècle. Le triple concerto, op. 56, pour piano, violon et violoncelle avec accompagnement d'orchestre, est de 1805, c'est-à-dire contemporain de *Fidelio* et des grandes sonates pour piano ; il n'a cependant ni la profondeur ni l'originalité des chefs-d'œuvre de premier plan.

Le concerto en *sol* majeur, op. 58, est de 1806; il a une mélancolie très douce avec une grâce exquise, et contient un des plus admirables exemples de la composition concertante : c'est l'*Andante con moto*, où l'on trouve un pathétique dialogue entre l'orchestre et le piano. Jamais opposition de deux états d'âme et de deux *personnages* ne fut mieux marquée; et là encore, on peut observer que, sans

écrire sur des paroles et sans faire du théâtre, Beethoven est éminemment dramatique. Comme le concerto en *sol*, l'op. 73, en *mi* bémol majeur (1809), a une grande unité de sentiment : il est, d'un bout à l'autre, plein de joie triomphale et d'énergie, en un mot *héroïque*. La loi des contrastes qui veut habituellement des thèmes d'expression différente ne brise nulle part cette unité; et l'Adagio lui-même, exempt de toute tristesse, est volontaire, affirmatif, d'allure virile. Le Rondo final est une explosion d'allégresse. Le début de cette composition mérite d'être signalé. Un usage dont on ne saurait trop regretter l'abandon voulait autrefois que le pianiste montrât surtout son habileté en improvisant. De là les « cadences », sortes de haltes ménagées au cours d'une exécution et où le virtuose, s'inspirant d'un thème principal, prenait un instant la place du compositeur et jouait un intermède. Par une hardiesse bien caractéristique, Beethoven ne s'est pas contenté d'écrire lui-même la cadence du concerto en *mi* : en l'incorporant à son œuvre, il l'a placée au commencement du premier *Allegro*, transformant ainsi une digression en un exorde magnifique qui indique tout de suite le caractère héroïque et triomphal de tout son discours.

Le concerto 37 est en *ut* mineur; mais ses intentions, dès la première mesure, ne sont nullement méchantes. L'Allegro du début a tout juste le froncement de sourcils indispensable pour faire contraste avec les deux visages qui paraissent après lui et dont le premier a l'air infiniment bon (*Largo*). Le Rondo qui suit a la jovialité des danseurs villageois, un jour de fête patronale (il semble même, au cours du morceau, qu'il y ait une intention franchement comique, analogue à certains traits de la *Pastorale*, lorsque le thème léger de ce rondo est repris et un peu alourdi par la clarinette).

Le concerto en *ré* majeur est une transcription pour piano de l'unique concerto de Beethoven pour violon, op. 61 (1806). On a supposé que cet « arrangement » avait été sollicité par un éditeur; mais n'était-il pas conforme à la tradition? Sur les 18 ouvrages de J.-S. Bach pour clavier, il y en a 13 qui sont des adaptations de concertos pour violon. Celui de Beethoven ne paraît pas avoir gagné à la

métamorphose; il est un peu sec; en tout cas, d'une expression difficile à définir. En somme, les concertos de Beethoven pour piano sont intermédiaires entre la composition toute personnelle, et les concessions à la « bravoure ». Pour cette raison, et bien qu'un tel compromis se retrouve plus ou moins dans toutes les grandes œuvres pour piano, ils nous paraissent offrir moins d'intérêt que les sonates.

Les **sonates pour piano et violon**, tout en ayant une très haute valeur, sont moins importantes que les sonates pour piano, parce que la personnalité de l'auteur s'y reflète avec moins d'indépendance et de variété technique. Beethoven en a composé dix (période 1799-1812). Les trois premières (op. 12), dédiées à Salieri, sont une musique de saine, vive et souple jeunesse, avec des moments d'inspiration grave et des visions géniales de beauté, comme l'Andante à variations de la sonate en *ré* majeur, l'Adagio de la sonate en *mi* bémol, le mélancolique Andante du n° 2. La sonate, op. 23 (1801), est plus originale : elle débute, en presto, 6/8, par une formule éveillant l'idée d'un brusque appel d'angoisse, avec la tonalité voilée de *la* mineur qui reparaît dans le final *Allegro molto*, d'une fantaisie inquiète, encadrant les scherzi d'un andante en majeur. L'op. 24 en *fa* (1801) peut être annexé au groupe des pastorales de Beethoven. On l'appelait la *Frühlings-Sonate*, ou sonate du printemps; elle mérite ce titre par sa grâce insinuante, sa sérénité, son allégresse; on y trouve un Scherzo plein d'humour où les deux instruments semblent s'amuser, en dialoguant, aux propos interrompus : c'est comme un jeu de cache-cache dans un bocage à la Watteau. L'op. 30 est de 1802; il comprend trois sonates dédiées à l'empereur de Russie, écrites dans des tonalités qui déterminent leur caractère expressif : *la* majeur, *ut* mineur, *sol* majeur. L'Adagio de la première, et, dans la troisième, le *Tempo di minuetto*, comptent parmi les pages les plus charmantes de Beethoven. La plus belle du groupe est la deuxième; suivant le principe que paraît avoir suivi le grand compositeur dans l'usage de la tonalité d'*ut* mineur, elle est d'un pathétique profond et concentré. Son début, énergique et à l'unisson, ressemble à celui

d'une tragédie; un sourd grondement des basses vient bientôt accentuer cette impression. L'Adagio, en *la* bémol majeur, forme un saisissant contraste : c'est un chant de foi, un retour calme à l'espérance. Après un Scherzo-intermezzo d'une étonnante gaieté, le Finale prend l'allure passionnée du début et conclut avec une puissance qui a quelque chose de « démoniaque » (Bekker). La sonate op. 47, dédiée à Rodolphe Kreutzer (1803), peut être considérée comme la plus brillante de la série; non qu'elle soit supérieure, en tant qu'œuvre de poète-compositeur, à la sonate en *ut* mineur, mais parce qu'elle est à la fois inspirée, novatrice en certaines formes, et exceptionnellement favorable à la virtuosité des exécutants.

Elle fut d'abord écrite pour le violoniste mulâtre Bridgetower, avec qui Beethoven la joua deux fois en public (1803). Kreutzer est un compositeur et virtuose français, né à Versailles en 1765. En 1790, il était violon solo au Théâtre italien; en 1796, professeur au Conservatoire, où il créa, avec Rode et Baillot, notre école de violon. Il fut, en 1801, violon solo à l'Opéra; virtuose de la Chambre sous Louis XVIII, il fut, en 1816, second, puis, en 1817, premier chef d'orchestre de l'Académie de musique. Il fit en Italie et en Allemagne de grandes tournées. Comme compositeur, il a été très fécond. Ses 40 opéras (1790-1823) sont aujourd'hui oubliés; mais ses *Quarante études ou caprices* pour le violon sont encore classiques. Il a écrit 19 concertos pour le violon, 15 quatuors et 15 trios pour cordes, un assez grand nombre de sonates et de pièces diverses.

Cette « Sonate à Kreutzer » commence, de façon originale, par un solo de violon, puis un solo de piano, qui, en adagio solennel, posent le thème principal soumis à de hardis changements d'harmonie. Dans tout ce qui suit, en passant par les variations, jusqu'au finale qui a l'allure d'une tarentelle, il ne faut pas chercher l'expression d'un état d'âme personnel, mais voir l'œuvre de l'imagination et de la fantaisie au service de la virtuosité. La grande et libre poésie beethovenienne a pourtant sa place dans cette œuvre étincelante : on la retrouve dans le thème de l'Andante. Par le rythme et par la direction de la ligne mélodique, ce thème atteint, dès la première mesure, au plus haut point l'expression d'une rêveuse et ineffable tendresse; c'est comme une grâce du ciel tombant sur le cœur extasié d'un Saint. — Un gazouillis, un battement

d'ailes d'oiselet qui *va* prendre son essor : tel est le début de la dixième et dernière sonate en *sol*, op. 96, écrite en 1812 à l'occasion de l'arrivée à Vienne du violoniste français Rode ; elle est d'un style tout différent des précédentes : bien que délicate et très fine, suggérant l'idée d'un art de la miniature musicale, elle donne, par l'originalité des idées, un équivalent aux dernières sonates pour piano. C'est bien une œuvre à part, affranchie de toute formule conventionnelle, la plus *romantique* de la série, si l'on doit entendre par ce mot l'indépendance parfaite de la pensée.

Plus encore que la plupart des sonates pour violon, les cinq sonates **pour piano et violoncelle** sont des œuvres de circonstance, où le génie a d'ailleurs laissé sa marque authentique. Il est à remarquer que les deux premières, datées de 1796, sont légèrement supérieures à celles qui, l'année suivante (op. 12), ouvrirent la série des sonates pour violon. Beethoven les écrivit pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, qui était violoncelliste, et à l'occasion de la présence à Berlin du virtuose français Duport, avec qui il les joua. La distance qui sépare les diverses publications de ce genre montre assez qu'elles ne réalisèrent pas un dessein suivi et furent occasionnelles. La sonate en *la* majeur, op. 69, est de 1808 ; les deux dernières, op. 102, sont de 1815. En ces sortes d'ouvrages, on n'avait pas encore donné au piano un rôle important ; Beethoven créa les premiers modèles du véritable duo. Particulièrement remarquables sont les deux premiers mouvements des sonates de 1796, débutant l'une et l'autre par une lente introduction, et si nobles, si riches de substance musicale ; l'*Adagio sostenuto ed espressivo* de la sonate en *sol* mineur, où l'expression est tour à tour rêveuse, hautaine, plaintive, et où l'art du dialogue musical est supérieurement traité ; dans la sonate en *la* majeur, d'une si forte unité de pensée, le thème délicieux du Scherzo ; toute la sonate en *ut* majeur, Fantaisie, *freie Sonate*, comme dit Beethoven lui-même sur le manuscrit, dont la forme (quoique inférieure pour le charme mélodique), n'est pas sans analogie avec la sonate contemporaine dédiée à la baronne de Ertmann (op. 101) ; dans la

seconde pièce de l'op. 102, l'Allegro, volontaire et puissant, l'Adagio qui justifie l'indication *con molto sentimento d'affetto*, et la fugue finale. On a cru voir dans les deux dernières compositions un essai de Beethoven pour dépasser le style concertant de la sonate-duo et arriver au dialogue de caractère intime. On peut douter que cet essai ait pleinement réussi. « Il en est résulté, dit Bekker, des œuvres d'un genre double, qui, en raison de leur forme et de leur contenu, comptent parmi les chefs-d'œuvre de Beethoven dans le domaine de la musique de chambre pour deux instruments, mais sont cependant inférieures aux ouvrages anciens, parce qu'elles ne sont pas enveloppées de cette grâce indispensable qui parle aux sens. »

Nous mentionnerons seulement deux autres compositions de moindre valeur. La sonate pour piano et flûte (?) est de 1792 et appartient à la période des débuts. La sonate pour piano et cor, op. 17, fut improvisée (1800) à l'occasion d'un concert donné à Vienne par le corniste de Bohême, *Wenzel Stich* (dit Giovanni Punto). « Le concert, raconte F. Ries, était déjà annoncé ainsi que la sonate, alors que cette dernière n'était pas encore commencée. Elle fut prête seulement la veille de l'exécution. » On peut en citer l'adagio en *fa* mineur, dont la forme ressemble à celle d'une Fantaisie.

# CHAPITRE LXII

## LE GÉNIE DE BEETHOVEN : LES TRIOS ET LES QUATUORS

Caractéristique des premiers trios de Beethoven. — Les trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle. — Les quatuors pour cordes seules : 1° les six quatuors de l'opus 18 ; 2° les trois quatuors de l'op. 59 ; 3° le quatuor en *mi* bémol, op. 74 ; 4° le quatuor en *fa* mineur, op. 95 ; 5° les cinq derniers quatuors. — Valeur des épigraphes insérées par Beethoven dans son dernier quatuor. — Diversité et transformation du génie de Beethoven. — Retour à la sérénité et à la joie triomphante. — Compositions qui pourraient former la transition entre le quatuor et la symphonie.

C'est dans la musique instrumentale que Beethoven est vraiment lui-même et qu'il a fixé des modèles qu'on n'a pas surpassés. Peut-être la sonate et la symphonie ont-elles connu après lui quelques transformations heureuses ; mais qui oserait dire que le trio et le quatuor à cordes ont progressé depuis 1827? Dans ces deux genres, Beethoven écrivit de bonne heure des chefs-d'œuvre et arriva peu à peu, pour un mode de composition qui est la pierre de touche du compositeur, à la forme parfaite : celle où chacun des instruments est un protagoniste, où le premier violon n'est que *primus inter pares*, et où tout se tient, sans tricherie ou remplissage possibles.

Nous parlerons d'abord des **trios**, qui peuvent, comme les quatuors, être partagés en deux groupes, le second étant formé par les œuvres écrites pour cordes seules. L'*Opus* que Beethoven eut l'intention de publier avec le numéro 1, est le trio en *mi* bémol majeur, pour piano, violon et violoncelle. Il fut probablement écrit à Bonn, en 1792, la même année que les douze Variations sur le *Se vuol*

*ballare* de Mozart. C'est une œuvre de joie — *Allegro, Scherzo, Rondo* — sans mouvement lent. A l'op. 1 sont rattachés aujourd'hui deux autres trios. Le premier, en *sol*, débute par un Adagio d'introduction qui, sous forme libre, annonce l'idée principale du joyeux Allegro suivant; il a un *Largo* pénétré de cette mélancolie très douce qui devait trouver sa plus belle expression dans le Larghetto de la deuxième Symphonie. Le dernier, en *ut* mineur, est plus inquiet, plus passionné. La première exécution des trois ouvrages eut lieu dans une soirée donnée par le prince Lichnowski. L'élite des artistes et des amateurs avait été invitée. Haydn était du nombre; avec le sentiment que la nouvelle génération allait pratiquer un art différent du sien, il loua les deux premiers trios, mais fit des réserves sur le dernier. Beethoven en fut piqué et crut à une jalousie secrète (dont Haydn était incapable), car la composition critiquée était justement celle qu'il préférait. Treize ans plus tard (1808) parurent les deux trios de l'op. 70. Le premier, en *ré*, est une claire idylle, qu'on a comparée à la modeste et jolie sonate en *mi* bémol, (op. 31 n° 3, écrite en 1802). Avec le second, conçu d'abord avec la forme d'une sonate, et les trois trios de l'op. 97 (1811), Beethoven atteignit, en ce genre, une limite qu'il ne dépassa point dans la suite. Le petit trio à un seul mouvement (1812), écrit pour la jeune Maximiliana Brentano. est peu important; et le trio en *fa* mineur esquissé en 1816 ne fut jamais exécuté. Beethoven ne revint qu'une fois, en 1823, à la composition pour piano, violon et violoncelle, en écrivant des variations sur l'air devenu populaire : *Ich bin der Schneider Kakadu.*

Il y a quatre trios pour cordes seules. Le premier, en *mi* bémol, appartient à la période du séjour à Bonn (1797). C'est un divertissement d'une sérénité imperturbable, composé d'un Allegro, d'un Andante, d'un Menuet, d'un Adagio, d'un second Menuet et d'un Finale. Les trois trios de l'op. 9 sont justement caractérisés par le compositeur lui-même dans la dédicace au comte russe Browne : *Au premier Mécène de ma Muse, la meilleure de mes œuvres*; à cette époque (1798), Beethoven n'avait encore rien publié d'aussi magistral. Le premier trio, en *sol*, et le

dernier, en *ut* mineur, sont d'une beauté sérieuse qui, à l'occasion, n'exclut pas l'humour; entre les deux, le second fait l'effet d'un aimable intermède.

Au même groupe appartiennent encore quelques faciles ouvrages de jeunesse : le petit trio pour piano, flûte et basson (1787); le trio pour deux hautbois et cor anglais (1795), op. 67, important et supérieur aux autres compositions de Beethoven écrites en *ut*; les Variations, de la même année et pour mêmes instruments, sur le *La ci darem* de Mozart; enfin les deux charmantes Sérénades, op. 8 et 25, toutes deux de 1797, pour flûte, violon et alto.

Nous voici dans une des régions les plus hautes de l'art de Beethoven, de la musique tout entière, et, plus exactement, de la pensée : la régions des **quatuors**. Ce qui nous arrête ici, ce n'est pas un art exceptionnellement savant de la construction et de la composition sonores, un jeu d'arabesques très beau et plus ou moins compliqué, mais la manifestation d'une vie supérieure de l'âme que la musique seule connaît et peut exprimer. Le psychologue et le métaphysicien devraient être aussi intéressés par ces quatre vents de l'Esprit qu'on appelle un quatuor de Beethoven, que le musicien de profession. Pour arriver à ces sommets où la passion, la volonté de vaincre, la fantaisie, le génie soufflent parfois en tempête, nous n'avons pas suivi l'ordre chronologique de l'ensemble des faits. Cet ordre ne peut produire que le désordre; ainsi, il nous aurait obligé à parler successivement du trio en *si* bémol, de la symphonie n° 7 et de l'ouverture du *Roi Étienne*, qui sont de 1811, puis du canon sur le *Tata* de Menzel et de la pièce pour quatre trombones (1812), pour passer ensuite à la symphonie sur la victoire de Wellington (1813), aux deux Cantates et aux Lieder de 1814. A chaque instant, toute ligne suivie eût été brisée. Nous avons préféré et nous préférons grouper les chefs-d'œuvre de même nature (en donnant la date de chacun d'eux). Comme dans les Sonates, il y a dans les Quatuors une évolution assez nette. Les années 1785, 1800, 1806, 1810, 1824 en marquent les étapes principales.

Les trois quatuors pour piano, violon, alto, violoncelle, sont des œuvres de jeunesse (1785) que Beethoven ne voulut pas publier, mais dont il utilisa, plus tard, quelques

idées : ainsi, c'est du premier qu'est sorti l'Adagio de la sonate pour piano en *fa* mineur, op. 2; le thème en *mi* bémol mineur de l'Allegro du second quatuor, est devenu, transposé en *ut* mineur, un projet de symphonie. Le meilleur ouvrage du groupe est le quatuor en *mi* bémol, composé de deux parties, un Allegro passionné, et une série de Variations précédées d'un court adagio. Le défaut général de ces essais, auxquels Beethoven ne donna aucune suite dans sa période de maturité, c'est que les trois instruments à cordes n'ont trop souvent qu'un rôle d'accompagnement et abandonnent au piano le rôle de brillant protagoniste.

Les six premiers quatuors à cordes de Beethoven (1800), dédiés au prince Lobkowitz et formant l'op. 18, ont un caractère commun : sauf quelques traits personnels dont le génie les a marqués çà et là, ils sont écrits dans la manière de Haydn et de Mozart. De là leur charme et leur grâce, leur clarté, leur verve aimable et sereine. Sur six, il y en a cinq en mode majeur. C'est peu de dire qu'on y voit briller le sourire d'un optimisme idéaliste et jeune, et que, loin des souvenirs de l'expérience, on y sent un artiste heureux de vivre; la galanterie et l'humour y abondent. L'auteur s'amuse en prenant conscience de sa maîtrise, et, comme on dit, s'en donne à cœur joie. *Sempre scherzando :* telle est l'épigraphe qu'ils mériteraient. L'Ancien Régime comprenait ainsi la musique : il en faisait un auxiliaire de l'art d'être heureux dans une société d'honnêtes gens, et non une matière à réflexions désenchantées. Si, en vertu des inévitables contrastes de la composition, quelques pages sont d'un accent plus profond, ou si une ombre de mélancolie semble passer sur elles, c'est que la jeunesse la plus saine et la plus enjouée a ses moments de rêverie. L'imagination musicale a d'ailleurs des ressources très souples pour varier ses jeux. Amenda raconte qu'après lui avoir joué l'*Adagio affetuoso ed appassionato* du quatuor en *fa*, Beethoven lui dit :

« Qu'exprime ce morceau, d'après vous?

— Il me semble, répondit l'ami, que c'est la séparation de deux amants.

— Fort bien! dit Beethoven; j'ai pris comme thème la scène du tombeau dans *Roméo et Juliette.* »

Parole digne de réflexion! car elle met une certaine critique en garde contre de graves erreurs de méthode. Un jeu d'imagination ne doit pas être confondu avec des émotions réelles.

Comme particulièrement imprégnés de l'esprit de Mozart, on peut citer : le Menuet et le Finale (remarquable par la partie de développement) du quatuor en *ré*; tout le quatuor en *sol*, surnommé *le quatuor des compliments*, et surtout son *Allegro*, qui, débutant et finissant par un adagio, fait dire à Helm : « On croit voir passer une bande de joyeux loustics avec, au milieu d'eux, un prêcheur de morale à qui ils jouent de bons tours... A la fin, ils reviennent à leur point de départ; mais on devine qu'ils ont bu du champagne »; tout le quatuor en *fa*, où Spohr voyait le modèle du genre, causerie vive où les quatre instruments prennent part avec un égal brio; dans le quatuor en *ut* mineur, qu'on a rapproché de la *Sonate pathétique*, du début du quintette de Mozart en *sol* mineur et du quatuor en *ut* de Haydn, le spirituel Andante, dont le thème piquant est traité en canon, et le facétieux Finale. Nulle part l'influence de Mozart n'est aussi visible que dans le quatuor en *la* majeur, et surtout dans son dernier mouvement. Le quatuor en *si* rappelle Haydn aussi bien que Mozart; son Adagio, qui, malgré la mesure $\frac{2}{4}$, a le caractère d'un menuet tendre, a pu être appelé par un critique « la pièce favorite des femmes du monde »(?)

Les trois quatuors de 1806 formant l'op. 59 sont très supérieurs aux précédents par la richesse des idées musicales et par la beauté de la forme. Déterminer leur place dans l'évolution de l'art beethovenien, en dehors de l'extension de la maîtrise technique, est assez difficile. On a dit qu'ils étaient d'une grande « objectivité » et semblaient consommer une sorte de victoire sur un monde extérieur, si bien qu'après eux il ne restait plus au compositeur qu'à exprimer sa propre personnalité, œuvre de lyrisme « subjectif » réservée aux derniers quatuors. La distinction peut être admise, bien que trop simpliste et trop rigoureuse. La personnalité de Beethoven est présente dans toutes ses œuvres; se dérober ne serait pour elle qu'une façon inférieure de se manifester : et il est bien difficile de ne pas attribuer à ces « travaux d'Hercule » la valeur d'un monument où s'exprime le caractère fondamental de l'artiste,

sinon celui de l'homme. Les trois poèmes de cet op. 59, dédiés à l'ambassadeur russe à Vienne, le comte Rasumowski, musicien et exécutant distingué, déroutent d'abord l'analyse psychologique tout autant que l'analyse technique, par l'extraordinaire variété des motifs accumulés parfois dans un même mouvement et par la variété tout aussi grande des sentiments auxquels peuvent être rattachés ces motifs. On y trouve de tout, depuis le thème le plus pénétrant jusqu'à des gaietés de pince-sans-rire. Ce dernier mot ne nous paraît pas trop fort pour apprécier, par exemple, le motif principal de l'*Allegro* du Quatuor 1, en *fa*. Il fit rire, paraît-il, les premiers auditeurs contemporains : il se réduit à une seule et même note, un *si* bémol, répété quinze fois, *pianissimo*, par le violoncelle, comme ferait une baguette sur une peau de tambour en figurant un rythme de danse. Si le romantisme consiste à introduire dans le genre noble des formules d'une vulgarité voulue, à s'écarter de l'usage, ou, plus simplement, à *faire ce qu'on veut*, Beethoven est ici romantique au premier chef; il est impossible de tourner plus complètement le dos aux traditions de la phraséologie musicale. Berlioz n'eût pas trouvé mieux pour se moquer des classiques. Mais dans cette partie du quatuor qui débute ainsi, quel renouvellement perpétuel de l'inspiration ! C'est un jeu de sentiments hétérogènes, de mélancolie et de bravade, de rêverie et de malice, de doutes et d'affirmations, d'épisodes, d'intermèdes hardis, de grâce, d'hilarité faisant explosion. Aucun Allegro de Beethoven n'est plus divers et plus expressif. C'est une galerie de tableaux où, sans d'autres moyens que des vibrations sonores, le magicien-compositeur peint la vie invisible de l'âme avec de fines et insaisissables nuances.

Le quatuor en *mi* mineur a un motif d'entrée construit de façon originale : d'abord deux accords, de tonique et de dominante, énergiquement frappés sur le premier et le troisième temps $\left(\frac{6}{8}\right)$, — puis une pause d'une mesure, — ensuite deux brefs dessins peu mélodiques, l'un en croches, l'autre en doubles croches, et une autre pause d'une mesure, avant la reprise et transposition en *fa* majeur.

Dans ce début, dont la première mesure fait songer à celle de la symphonie *héroïque*, il semble qu'il y ait encore un parti pris (*cum grano salis?*) d'éviter les formules traditionnelles de la rhétorique musicale en ce qui concerne la construction d'un motif. Voici d'autres surprises. Dans le Finale du quatuor en *fa*, et dans le charmant Allegretto du quatuor en *mi*, on entend deux airs populaires russes, introduits d'ailleurs par Beethoven parce qu'ils s'adaptent au sentiment qu'il veut exprimer, si bien que ces textes slaves ont l'air d'une invention originale et nullement d'une citation. Ajoutons que les diverses parties de ces quatuors n'ont, au point de vue technique, aucun lien, même s'il arrive qu'un Allegro soit soudé par le changement de fonction d'une note à un Adagio; chacune d'elles forme un ensemble complet. L'unité n'est pourtant pas absente de cette triade de compositions; mais c'est dans la psychologie du poète-musicien qu'il faudrait la chercher. Au fond, les trois poèmes sont l'expression de la même idée : le triomphe de l'allégresse sur les obstacles et sur les sentiments pénibles. Ce triomphe éclate dans les finales des trois quatuors de l'op. 59 comme il éclatera bientôt (1808) de façon supérieure dans le finale de la Symphonie en *ut* mineur. Dans le quatuor en *fa*, c'est un air populaire plein de saveur qui est la matière de cette éloquence brillante; dans le quatuor en *mi*, c'est le *Presto-alla breve* qui atteint à l'effet éblouissant d'une symphonie; dans le quatuor en *ut*, appelé, dit Helm, le *quatuor des héros* par les musiciens d'Autriche, c'est la fugue énorme, d'architecture légère et grandiose, où la joie, la raison et la fantaisie se donnent libre carrière sans qu'on puisse dire quelle est celle des trois qui conduit les deux autres.

Le quatuor en *mi* bémol majeur, op. 74, composé en 1809, peut être rattaché au quatuor en *ut* par des ressemblances plus qu'extérieures, telles que l'introduction lente, la soudure des 3e et 4e mouvements : il est, lui aussi, une affirmation du triomphe et de la joie de l'activité créatrice. Il n'en est pas de même du quatuor en *fa* mineur, op. 95 (1810). Beethoven lui a donné lui-même une étiquette digne d'attention : « quatuor *serioso* ». Il nous avertit par là de la distinction nécessaire entre l'œuvre nouvelle et les

œuvres antérieures qui sont surtout des *divertissements*. Il serait excessif de dire qu' « il prend un masque » ; mais il annonce qu'il va traiter un sujet musicalement déterminé, comme il le ferait en usant du mot *pathétique*, du mot *pastoral*, ou de tout autre. On devine ce que peut être le « sérieux » d'un homme de génie. Le premier Allegro du quatuor débute, au grave, par un sombre motif à l'unisson qui a le caractère impératif d'un *Lasciate ogni speranza*, bientôt accentué, à la dominante, par de brusques accords, tandis que le premier violon alterne par des sauts d'octave semblables au vol d'oiseaux effarouchés par une voix sinistre. Ce motif menaçant, répété d'abord en *ré* bémol par le violoncelle, domine toute la pièce : il semble lutter obstinément et victorieusement contre les plaintes et les supplications qui viennent à la traverse, avec la volonté de réduire à néant tout ce qui lui fait obstacle; à la fin, c'est lui qui sert de conclusion, en se disloquant il est vrai, mais en répétant ses notes les plus « sérieuses » (le groupe initial de doubles croches), *diminuendo*, très *piano*, comme s'il descendait « dans une tombe creusée par lui-même » (Bekker). L'Andante-allegretto qui suit montre que cette fin n'est pas un dénouement; il développe une action tout intérieure comme ferait une tragédie jusqu'au seuil d'un 3e acte. L'expression des sentiments douloureux ou résignés y abonde; elle revêt même les formes supérieures de la technique, comme dans la fugue qui se développe librement (un peu péniblement, selon Marx), et dont le thème très ample a un chromatisme plaintif; mais la mélodie en *ré* chantée d'abord par le premier violon est une voix d'accent religieux et consolateur : c'est elle qui domine finalement, — sans conclure, car l'Andante s'arrête, comme l'Adagio de la sonate *appassionata*, sur un accord interrogateur de septième diminuée; après ce point d'orgue pathétique, recommence dans l'Allegro vivace, dans le Finale *agitato*, le conflit tumultueux des passions qui se heurtent, se contredisent, ressemblent, selon le mot du poète, à des matelots se battant pour le choix de la route. Les cieux de la musique beethovenienne sont plus d'une fois tendus de noir; l'heure choisie pour le tableau est minuit, et les quatre instruments qui parlent ressemblent aux

personnages groupés, à pareille heure, autour du Faust de Schumann : la Détresse, le Souci, le Doute, la Misère... Mais que signifie la fin du quatuor? Aux nuages traversés d'éclairs, au pathétique instable de tout ce qui précède, succède l'expression d'une joie qui est plus qu'un chagrin consolé. Après le *poco ritard* et l'entrée, en *ppp* très doux, d'un accord de *fa* majeur, il y a comme une réapparition d'un coin de ciel bleu après l'orage; et dans l'*Allegro molto* qui suit, formant un épilogue de 43 mesures, se joue une verve (parfois une coquetterie malicieuse) attestant un parfait affranchissement de l'art et de la pensée; elle s'élève jusqu'à un lyrisme triomphal lorsque, pour finir, le motif fondamental est repris d'abord par l'alto, puis par les deux violons, enfin par les quatre instruments réunis. L'oppression a cessé; les cieux de la musique beethovenienne se sont rouverts et étincellent de lumière.

Les cinq derniers quatuors forment une œuvre à part, également redoutée par le musicien qui veut expliquer les textes et par le musicien qui veut exécuter. Leur forme complexe, leur romantisme parfois violent, leur poésie profonde, font songer à certaines compositions fantastiques d'Albert Dürer et rappellent ce que les maîtres du lyrisme ont écrit de plus audacieux. On ne peut s'étonner d'abord du progrès ou de l'écart qui les sépare des op. 18, 59, 74 et 95, quand on précise les dates. L'autographe du « Quatuor sérieux », déjà si éloigné de l'ancienne manière, porte cette indication de la main même de Beethoven : *1810, mois d'octobre*; et le premier des quatuors qui terminent la série, l'op. 127, est de 1824, postérieur de quelques mois à la IX[e] symphonie. Un grand espace de la vie mortelle s'étend donc de l'un à l'autre, plein de méditations et d'expériences douloureuses. Comment n'y aurait-il pas un changement de style, un art nouveau? Pour aider le regard qui s'arrête sur de tels monuments, on a proposé divers systèmes de classification. Antoine Schindler, l'ami fidèle et biographe, distinguait deux périodes, dont l'une finit en 1800, l'autre en 1814, et il annexait toutes les compositions ultérieures à une « troisième période ». Lenz estime que le style du maître est *traditionnel* jusqu'à l'op. 20, *personnel* jusqu'à l'op. 100, et *hautement personnel* dans tout ce qui est au

delà. Liszt, dans une lettre célèbre, admet deux catégories : « la première est celle des œuvres où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître ; la seconde est celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme du style ». Th. Helm reprend la distinction si allemande de l'œuvre *objective* et de l'œuvre *subjective*. Ces façons de comprendre l'Histoire sont trop simplistes ; elles ressemblent au geste du géomètre traçant une ligne sur le tableau noir et la divisant en deux points marqués chacun d'une lettre. La vie réelle est plus compliquée ; dans l'évolution la plus étonnante de l'âge mûr, il y a des retours de jeunesse, de même que dans les compositions de début il y a des pages qui semblent être une anticipation sur l'avenir. Quant aux causes déterminantes des chefs-d'œuvre, elles sont lointaines et obscures ; en chercher l'occasion dans des anecdotes biographiques est rarement avantageux. La dernière vibration d'un quatuor de Beethoven, si on la rattache à l'ensemble mélodique dont elle est la fin, a des causes qui seraient plus difficiles à saisir que celles du mouvement qui fait mourir une vague sur le rivage de l'océan ; car elle suppose, en plus des lois du Cosmos, tout le monde moral et toute son histoire ! Modestement, à partir de 1824, on peut distinguer avec Bekker : 1° un quatuor qui, comparé aux suivants, est une sorte d'introduction : l'op. 127 ; 2° une triade centrale, les *opera* 132, 130, 131 (écrits en 1825 et 1826) ; 3° un quatuor terminus, l'op. 135 (1826). De ces œuvres, une analyse verbale ne peut indiquer que des caractères très généraux.

Le quatuor en *mi* bémol majeur, op. 127, est écrit suivant les cadres traditionnels de la composition ; il en a l'ordre et la clarté, avec une technique et une expression d'ensemble qui sont d'ordre très élevé. Le fier et majestueux prélude par lequel il débute est un portique d'entrée pour un monde nouveau ; dans ces harmonies puissantes, rappelant la musique d'orgue (et où un trille du violon I fait passer un sourire), on sent une volonté sûre d'elle-même, affranchie des passions, dominant tous les orages. Dans la suite, c'est la joie qui prédomine : joie de la création et de « l'enfantement dans la beauté », qui a,

comme la joie vulgaire, ses fantaisies, ses coquetteries et ses caprices; elle règne dans l'Allegro, dans les deux premières variations du second Adagio, dans le Scherzo, dans tout le Finale. Elle se traduit, tantôt par des jeux spirituels (comme, dans le Scherzo, le thème piquant du violoncelle repris à rebours par l'alto), tantôt par l'ampleur des thèmes (celui de l'Adagio a 18 mesures), tantôt par une verve inépuisable qui étend démesurément la composition (Scherzo).

A voir les choses du dehors, c'est-à-dire à considérer seulement le plan de la composition, les quatuors en *si*, en *la* mineur, et en *ut* dièze, sont très divers. Le nombre des mouvements est porté à 6 dans le premier, à 5 dans le second, à 7 dans le dernier (dans le quatuor en *fa*, op. 135, Beethoven reviendra aux quatre mouvements classiques). Le quatuor en *si* se compose de parties non liées l'une à l'autre, comme seraient celles d'une Suite : *Allegro*, *Presto* (ayant le caractère d'un scherzo), *Andante*, *Alla danza tedesca* (allegro), *Cavatine* (adagio), et *Fugue*, morceaux indépendants l'un de l'autre, juxtaposés par un jeu de fantaisie, et dont l'unité ne pourrait être cherchée que dans des faits d'ordre psychologique. Au contraire, le quatuor en *ut* dièze est un bloc où tout se tient, sans pauses entre les mouvements. L'op. 132 participe aux deux méthodes. Quant aux sentiments exprimés, ils sont aussi variés que les mélodies et les rythmes; il faut renoncer à les classer et surtout à en préciser la nature. Sans doute, ils ont pour origine les émotions communes, — plaisir ou douleur, joie ou tristesse... — et tiennent à l'universelle humanité comme la fleur tient aux racines de la plante; mais ce sont des sentiments *abstraits*, spéciaux à la musique, *et qui n'existeraient pas sans elle*, si bien que les désigner par nos termes usuels, — écueil inévitable de toute critique — c'est se tromper autant que si on appliquait les mêmes noms à des objets de nature différente.

Malgré ces faits qui semblent décourager l'analyse, on voit apparaître un lien qui rattache l'un à l'autre les quatuors en *si*, en *la* et en *ut* : c'est un thème singulier, étranger aux formules habituelles du *cantabile*, sur le traitement duquel la fantaisie de Beethoven s'est exercée avec prédilection. Dans les quatuors antérieurs, et d'une façon géné-

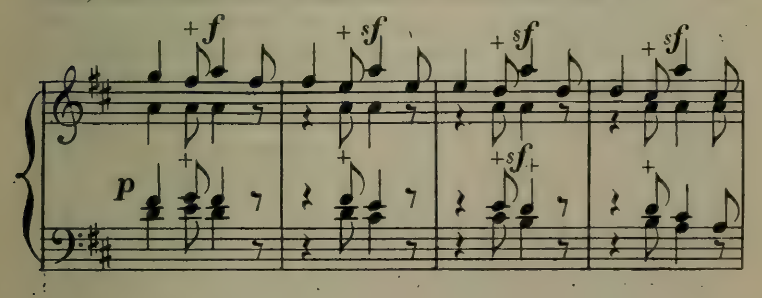
rale, on peut constater assez souvent que quand une idée s'est emparée de l'esprit du poète-musicien, elle s'y installe pour évoluer, et que cette prise de possession prolongée est le *primum movens* le plus sûr du travail de la composition. Ainsi, dans le premier mouvement du quatuor en *fa* de l'op. 18, le même motif (d'après l'arithmétique de Marx), n'est pas repris moins de 131 fois, en 437 mesures ; et les « Variations », qui sont assez nombreuses dans cette série d'œuvres, doivent être considérées comme un témoignage de la persistance et du renouvellement de certaines idées obstinées. Voici que l'action continue d'une de ces idées-forces se fait sentir, non dans un même mouvement, mais dans les trois quatuors 130, 131 et 132. Elle apparaît pour la première fois dans la « grande fugue » qui termine le quatuor 130 (et dont elle est le vrai finale, bien qu'elle ait été remplacée par un Allegro-rondo, probablement sur la demande d'un éditeur, et, ensuite, publiée à part avec le numéro d'op. 133). Les principaux avatars de ce thème si important peuvent être observés aux places suivantes : 1° l'*Introduction de la fugue* : *a*) blanches pointées dont chacune remplit une mesure, formant des sauts de septième diminuée et de sixte, avec progression chromatique au grave et à l'aigu ; *b*) même dessin, mais ramassé, en croches et en noires, sur les mêmes degrés ; *c*) même dessin, une tierce plus haut ; *d*) même dessin encore, un peu plus bas, uniquement avec des noires. Ces quatre groupes sont séparés par des points d'orgue, comme pour mieux poser le sujet en laissant à l'idée le temps de faire impression ; 2° le *Thème de la fugue* (première partie), où le motif est disloqué, haletant, tout en croches, mais en croches placées sur les temps faibles, *sempre p. p.*, et comme coupées de hoquets ; 3° l'*Andante* en *sol* bémol, et *l'Allegro* faisant suite à la fugue, ou ce qu'on a appelé le quatuor 133 ; 4° ce thème sibyllin, mystique, dénué de grâce, austère, est étroitement apparenté avec celui du quatuor en *la* mineur, op. 132 (huit premières mesures, *Assai sostenuto*), qui a été conçu, comme l'a montré Nottebohm, à la même époque ; le mode mineur est ici substitué au mode majeur, et la note initiale — hardiesse à noter en passant, et qui n'est point un cas unique — est une septième substituée à la tonique.

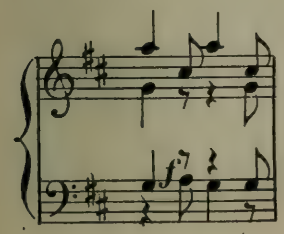
5° l'*Allegro ma non tanto* du même quatuor, où les instruments débutent à l'unisson, peut être considéré comme une variation très libre du même motif; 6° et 7° les deux Adagios, et 8° l'*Allegro appassionato* de la fin sont dans le même cas (peut-être faudrait-il ajouter à cette liste la marche *assai vivace* qui précède ce dernier); 9° enfin, le thème qui règne dans le quatuor en *do* dièze mineur, op. 131, est apparenté à celui de la grande fugue. Dans ce fugato d'introduction, où R. Wagner a vu « la plus belle expression de la tristesse que l'on doive à la musique », l'intervalle caractéristique de septième est réduit à une tierce augmentée, probablement pour satisfaire aux nécessités du contrepoint (et éviter, par exemple, la dissonance *mi* naturel-*ré* dièze à l'entrée de l'alto, fin de la 8e mesure); l'intervalle chromatique est renversé et prend une direction ascendante; mais il n'y a aucun paradoxe à voir là une suite, par association d'idées, par nouveau traitement d'une donnée ou par transformation d'un jeu, de la même idée première.

Il y a donc dans ces trois quatuors un principe d'unité, une sorte de fil d'Ariane. Quelle est la signification de cette idée lorsqu'elle est énoncée pour la première fois? Quels nouveaux sens lui donnent les transformations ultérieures du dessin mélodique, du rythme, de la mesure, du mode, de la tonalité, de l'intensité du son, de la place des accents, du *legato* ou du *piqué*, du *tempo*? M. Bekker, dans de pénétrantes études, a essayé de préciser le symbolisme de ces formes sonores évidemment chargées d'une substance très riche. D'après lui, nous aurions successivement le thème du « Destin considéré comme une puissance ennemie », le thème du « Destin faisant prendre à l'homme une pleine conscience de soi », le thème « de la liberté reconquise », le thème « qui fait repasser les sentiments de la région transcendantale dans l'existence réelle »... Ces interprétations contiennent probablement une certaine part de vérité; leur défaut est d'échapper à tout contrôle en dehors des impressions individuelles. Le sentiment est inséparable de tout discours musical, lequel, nécessairement, est toujours caractérisé d'une certaine façon, comme la couleur dans un tableau; mais les senti-

ments que nous trouvons dans ces quatuors sont si généraux, qu'à les ramener aux classifications ordinaires on risque de méconnaître le processus d'abstraction dont ils sont le point terminus, et, par suite, leur originalité. Il semble assez souvent que Beethoven veuille couper les communications avec la vie, — avec *notre* vie —, non certes pour tomber dans la sécheresse et le travail d'école, mais au contraire pour donner une force plus intense à sa personnalité purement musicale et jouir lui-même de son art en organisant avec une fantaisie géniale un monde de *possibles*. Ce que nous pouvons dire avec certitude, c'est qu'il manie la langue musicale avec une indépendance inspirée, et qu'en cherchant des voies nouvelles, il s'applique à faire *rendre* à la technique tout ce qu'elle peut donner. Ses moyens favoris sont, comme toujours, le traitement d'un thème et le contraste des formes expressives ; il emploie ce dernier avec une liberté souveraine, par exemple dans l'Allegro à trois temps du quatuor en *la* mineur où, au milieu d'un épisode pastoral évoquant de clairs souvenirs de musette et de tambourin, il fait brusquement reparaître, durant seize mesures de diversion, des idées déjà exprimées ailleurs et d'un caractère sombre. Une seule pièce, dans ce même quatuor, semble inviter le critique à rapprocher l'œuvre d'art de la biographie : c'est l'Adagio où Beethoven a réalisé le vrai tour de force qui consiste à écrire un *fugato* pour quatre instruments dans le mode lydien (échelle diatonique de *fa* naturel majeur), sans lui infliger d'altérations. Le morceau a un titre italien qui signifie : *Chant d'actions de grâces offert à la divinité par un* [*malade*] *guéri*. Ces deux derniers mots méritent l'attention. Oui, Beethoven avait été très malade (inflammation d'intestins, avril-mai 1825), l'année même où fut écrit ce quatuor, op. 132; mais Beethoven fut-il jamais un malade « guéri »? Peut-on parler d'un retour à la santé, surtout dans la dernière période de son existence? Pour un psychologue, cet Adagio si calme est donc tragique!... Il fournit le plus curieux argument qu'on puisse invoquer quand on parle de la distance qui, dans une même personne, sépare l'homme de l'artiste.

Cette séparation, d'ailleurs, n'est pas sans dangers. Quand il s'agit d'un homme de génie, elle peut laisser le champ libre à une beauté supra-terrestre; et le cas est fréquent chez Beethoven. La cavatine du quatuor en *mi* bémol (op. 130), avec une allure grave et un accent profond, a la poésie troublante qui remplit sans doute le cœur d'une jeune fille pieuse, lorsqu'à l'Eglise, pendant l'élévation, elle entend chanter les voix de l'orgue. Dans le quatuor en *la* mineur, l'adagio qui suit le choral en mode lydien (p. 22 et 23 de l'édition de poche) est une de ces nombreuses pages où l'art s'élève à ce que nous appellerions volontiers le *plein-ciel beethovenien*, c'est-à-dire un état prolongé de pleine harmonie intérieure et d'élargissement du *moi* qu'on ne saurait connaître que directement, par l'inexprimable émotion qui l'accompagne. Mais quand l'homme de génie a une imagination très libre, et que, par surcroît, une évolution naturelle le conduit à modifier et même à abandonner (provisoirement?) les cadres usuels, il risque, nous ayant un peu oubliés, de nous étonner par des étrangetés; et le cas n'est pas rare chez Beethoven. La grande fugue « *tantôt libre, tantôt recherchée* », détachée du quatuor, op. 130, abonde en duretés. Elle n'est vraiment pas agréable à entendre. Dans le quatuor en *ut* dièze, on trouve des dissonances comme celles-ci :



Mozart, Haydn, les clavecinistes du XVIIIe siècle, ont sans doute plus de ménagements pour nos oreilles; mais se sont-ils élevés aussi haut que Beethoven? En somme, ces œuvres, plus que toute autre, méritent l'épithète allemande : elles sont « colossales »; et quelques taches, rançon inévitable du génie, n'en diminuent pas la puissante originalité.

Le quatuor en *fa*, op. 135 (1826), dernier de la série, est beaucoup moins chargé de pensées sublimes et de drames métaphysiques. On a comparé son caractère général à celui de la symphonie du même ton, op. 93, écrite en 1811. Il est d'abord moins long que les quatuors antérieurs et réduit à quatre mouvements distincts. Dès la première mesure, avec l'alto qui expose un thème piquant et léger, il s'annonce comme un personnage de bonne compagnie dont le commerce n'aura rien d'inquiétant, la grâce, l'humour, la fantaisie y reprenant leurs droits sans rendre d'ailleurs la composition inférieure aux précédentes. Mais voici qui semble nous ramener aux problèmes les plus obscurs. En tête de la dernière partie, Beethoven a inscrit trois épigraphes; d'abord ce titre : *Der schwergefasste Entschluss* (la résolution pénible), et, au-dessous, ces formules notées : *muss es sein?* (le faut-il?) — *Es muss sein!* (Il le faut.) La première est en mineur et constitue le thème fondamental de l'Adagio qui s'intercale dans l'Allegro suivant; la seconde est en majeur et sert de thème à cet Allegro. L'une et l'autre reproduisent assez exactement les inflexions qu'on peut observer dans le langage courant : direction ascendante de la voix pour la question, descendante pour la réponse. Quelle est la signification de ces formules? à quelle pensée, à quel sentiment convient-il de les rattacher?

D'après l'ami et premier biographe du maître, A. SCHINDLER, qui d'ailleurs n'est pas très affirmatif, Beethoven aurait tiré ces deux thèmes des intonations observées au cours d'un entretien avec sa cuisinière. N'oublions pas que nous sommes en 1826, et que la lettre à Wegeler où Beethoven commence à se plaindre de sa surdité est du 28 juin 1800! — D'après une lettre adressée à MORIZ SCHLESINGER (reproduite *de mémoire* par ce dernier et publiée par MAX), Beethoven aurait voulu dire : *Je prends une résolution pénible*, en vous envoyant cet ouvrage, car « j'avais songé à écrire tout autre chose;

mais j'acquitte une promesse, et suis d'ailleurs pressé de le faire, car j'ai besoin d'argent. Les mots *Es muss sein* peuvent vous faire comprendre combien je suis malchanceux. Ajoutez à cela que je n'ai pas trouvé de copistes à Mödling, et que j'ai dû tout écrire moi-même. Ouf! Amen ! » La valeur d'un tel document se trouve infirmée par ce fait que Beethoven ne pouvait se plaindre, en 1826, du « manque de copistes » à *Mödling*, car, de sa propre main, il a daté son quatuor de « *Gneixendorf*, 30 oktober 1826 ».

« Il ne manque pas de récits, écrit M. Bekker, qui rapportent l'origine des trois épigraphes à des faits extérieurs. Qu'ils soient vrais ou faux, il est impossible d'établir un lien entre des anecdotes de ménage et l'état d'âme qui a déterminé le musicien-poète à insérer de tels mots dans son œuvre. Les contrastes de sa composition ne sont pas d'ordre extérieur, mais d'ordre psychologique : c'est l'opposition de la rêverie et de la nécessité de l'action. *Le douloureux déchirement de soi-même* (das schmerzliche Sichlosreissen) *par lequel Beethoven sort de la paix du rêve pour se remettre à la lutte et reprendre le sentiment de la vie réelle, en un mot, le désir de proclamer l'Évangile de l'action : telle est la résolution pénible — « der schwergefasste Entschluss » — mais immuable, qu'il faut voir dans les deux formules* (*question et réponse*) *placées en épigraphes* ». Cette opinion n'est nullement la nôtre. Il nous répugne d'imaginer un Beethoven qui, dans le cas où un tel état d'âme serait le sien et aurait servi de sujet au quatuor 135, *éprouverait le besoin d'avertir*. Quand un grand artiste raconte de tels drames, il ne se sert pas d'une étiquette pour faire comprendre sa pensée. Que dirait-on d'un peintre qui, au bas d'un tableau, piquerait un papier indiquant le nom de l'objet représenté? Pourquoi Beethoven n'a-t-il pas usé de ce procédé singulier, peu digne de lui, lorsqu'il écrivit des quatuors beaucoup plus obscurs que le quatuor en *fa?* Dans le titre et les deux épigraphes en question nous ne voyons qu'une boutade fantaisiste de ce maître de la fantaisie. Peut-on rappeler ici le mot, d'ailleurs incomplet, de Kant : *musique* et *matière à rire* sont deux formes de jeu (*Musik und Stoff zum Lachen sind zweierlei Arten des Spiels*)? Beethoven aime souvent à jouer. *Quandoque bonus* lascivit *Homerus*. Sourd, il enten-

dait au dedans de lui-même son propre langage intérieur, et, au surplus, il se souvenait. S'il lui a plu, à lui qui excellait à traiter un motif de quelques notes, de prendre la matière la plus banale et la plus simple — les inflexions de la voix qui interroge et de celle qui répond — pour en tirer une pathétique composition, et promouvoir sa cuisinière au rang de collaboratrice, en cela il s'est montré réellement artiste de premier ordre et grand compositeur, l'homme de génie étant celui qui fait quelque chose de rien. Nous confessons d'ailleurs que cette manière de voir est une hypothèse, comme toutes les explications proposées jusqu'ici.

Les œuvres qui, par leur forme polyphonique, constitueraient une transition entre les quatuors et les symphonies, sont les suivantes : I. Quintettes. 1° *pour instruments à cordes* : l'opus 4, en *mi* bémol, (1796); l'op. 29, en *ut* (1801); l'op. 104, arrangement du trio en *ut* op. 1 et Quintette avec fugue, tous deux de 1817; 2° *pour instruments à vent* (hautbois, clarinette, cor, basson et piano) : l'op. 16, en *mi* bémol (1796). — II. Sextuor pour 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, composé en 1806 et publié en 1810, op. 71, écrit en une nuit, peu estimé par Beethoven (dans une lettre à l'éditeur Breitkopf), mais contenant un admirable Adagio. — III. Le Septuor, op. 20 (1800), pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse; expression élégante et étincelante de la joie de vivre. — IV. L'Octuor en *mi* bémol, op. 103 (1792), pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors. Beethoven le composa pour la musique de table du prince électeur Max Franz, dont la chapelle se composait de ces instruments. L'esprit et l'humour y abondent (voir dans le Menuet, le thème en staccato des deux hautbois, qui devait, primitivement, être le thème du Scherzo dans la IX[e] symphonie). — V. Les onze Ouvertures.

# CHAPITRE LXIII

## LE GÉNIE DE BEETHOVEN : LES SYMPHONIES

Les premières symphonies. — De l'*Héroïque* à la IX$^e$. — Circonstances dans lesquelles parurent les diverses compositions; leurs caractères généraux; accueil des contemporains et des critiques. Attitude de Beethoven. — La *Messe solennelle*; examen de l'opinion qui la considère comme une œuvre de concert. — Conclusions sur Beethoven; sort de ses œuvres durant sa vie et après sa mort. — R. Wagner, appréciant l'ensemble des œuvres de Beethoven, leur applique les idées de Schopenhauer; valeur de ce mode d'interprétation.

Coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de la musique depuis les origines jusqu'en 1827; identité de quelques contraires.

Il y a neuf symphonies de Beethoven. On peut leur appliquer le mot du poète latin parlant des neuf Muses : Elles n'ont pas même visage, et se ressemblent pourtant, comme il convient à des sœurs. Elles s'étendent sur une période de vingt-cinq ans, 1799-1823, dont la division est marquée par la date de l'*Héroïque* (1806) ou de l'*Ut mineur* (1807). Beethoven commença en 1826 l'esquisse d'une dixième symphonie; elle est restée à l'état de projet comme quelques autres ouvrages (une Ouverture sur *Bach*, une messe en *ut* dièze mineur, des Oratorios sur *la Victoire de la croix*, *les Éléments*, *Judith*, *Saül*, un opéra sur le texte de la *Mélusine* de Grillparzer, un *Requiem*...) De la première à la dernière, l'évolution est visible, sinon continue. La série des Symphonies débute, comme celles des Sonates et des Quatuors, par des œuvres d'agrément, de charme et de clarté, avec maintien des cadres traditionnels de la composition; elle s'élève peu à peu, avec des retours momentanés vers le point de départ, à une inspiration plus forte

et un sentiment plus intense, mais sans arriver jusqu'à cette excessive indépendance de la forme que nous avons signalée dans les derniers chefs-d'œuvre de musique de chambre. Il est inexact de considérer comme révolutionnaire et comme signe d'une ère nouvelle l'introduction du chœur vocal, dans la IXe; ne trouve-t-on pas un chœur dans la *Fantaisie* de 1808, pour piano et orchestre? Les neuf Symphonies conservent jusqu'au bout une sorte de plasticité particulière. Beethoven y apparaît comme le maître de la grande architecture sonore et du coloris instrumental; on y retrouve aussi le poète profondément expressif et hardi, ayant exploré un monde du sentiment et de l'imagination qui n'est accessible qu'à la pensée musicale. Notre rôle d'historien doit se borner, le plus souvent, à inscrire des dates, à marquer les circonstances d'une exécution et à indiquer les faits qui peuvent être observés du dehors; mais nous aurons souvent l'occasion de confirmer les idées générales exposées dans les chapitres précédents. Nous terminerons par la *Messe solennelle*, que Beethoven lui-même considérait comme sa plus belle composition.

La Ire symphonie, en *ut* majeur (op. 21), fut exécutée dans un concert au bénéfice de Beethoven, concert donné par faveur spéciale, au théâtre impérial de Vienne, le 2 avril 1800. Elle figurait à la fin d'un programme qui, avec une symphonie de Mozart et deux fragments de la *Création*, comprenait deux autres ouvrages du Maître : le grand concerto pour piano (écrit en 1794-5), et une improvisation sur le thème de l'hymne à l'Empereur (thème trouvé par Haydn; ce dernier numéro fut particulièrement apprécié). L'orchestre était celui de Mozart et de Haydn, avec la clarinette en plus : le quatuor à cordes, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et deux timbales. Les contemporains paraissent avoir goûté la « nouveauté » de cette composition. Beethoven commence par un accord de septième de dominante, ce qui était alors une grande hardiesse, bien qu'il y en ait des exemples dans les œuvres de J.-S. Bach. Sans enthousiasme dans la sympathie, on reprocha au compositeur un usage trop fréquent des instruments à vent. Dans la suite,

cette première symphonie fut jugée comme un très agréable badinage, une ingénieuse imitation de deux maîtres antérieurs, dépourvue d'une idée poétique, caractérisée surtout par un *Scherzo* « d'une agilité et d'une fraîcheur exquises » (BERLIOZ). « Ce serait une merveille, si d'un côté Haydn et Mozart n'avaient pas vécu, et si, d'autre part, elle n'eût été suivie de ses cadettes. » (OULIBICHEFF.) On y voit l'ongle qui fait présager le lion ; mais le lion n'a pas encore jugé prudent de s'élancer (COLOMBANI). C'est une heureuse fusion du style de Haydn et de celui de Mozart (CARPANI, FÉTIS). BEKKER voit dans l'introduction du spirituel Allegro final une parodie du pathétique ordinaire des adagios ; on peut douter que cette vue soit exacte, mais il est remarquable que chez un compositeur dont s'est emparé une sorte de littérature pessimiste poussant tout au noir, on trouve tant de pages qui suggèrent des interprétations de ce genre. De cette œuvre si nette, si vive, et de proportions si harmonieuses, nous dirions volontiers que, pour le style, c'est un divertissement génial où règne le goût aimable du XVIII[e] siècle, et, pour le contenu exprimé, une explosion de joie saine, un rayonnement continu de jeunesse souriante et triomphante, avec des traits annonçant les chefs-d'œuvre qui paraîtront dans la suite. — Beethoven commençait alors à être le plus malheureux des *hommes*.

Avec la II[e] symphonie, dont la première exécution est du 5 avril 1803, le désaccord entre les chefs-d'œuvre de l'artiste et sa vie réelle devient tragique. Dans cette période des trois premières années du siècle, Beethoven connut les pires angoisses. A un certain point de vue, sa situation n'était pas mauvaise. Ses œuvres, assez nombreuses depuis quelque temps, se vendaient facilement sinon très cher ; il lui était même difficile de satisfaire aux commandes qui lui venaient de divers côtés. Le prince Charles de Lichnowski, dont il faillit se séparer plus d'une fois en cédant à son « mauvais caractère », était resté son ami et lui faisait une rente de six cents florins. Bref, son pain quotidien était assuré. Mais que de misères, par une ironique contradiction de la nature, semblaient vouloir paralyser son génie ! Ses lettres à Wegeler et Amenda sont

lamentables. Sa surdité n'était pas seulement l'impuissance à entendre : elle était accompagnée de bourdonnements d'oreille qui semblaient vouloir rendre impossible ou fausser en lui toute musique intérieure. Des médecins, qui ne s'entendaient pas, le soumettaient à des régimes violents, et *il commençait à juger son mal incurable.* Ses entrailles sont plus malades que jamais : il est constamment incommodé « d'une diarrhée qui provoque une faiblesse extrême » et il a « de terribles coliques »; on lui ordonne des bains tièdes, des bains froids; du thé pour l'oreille, des « pilules pour l'estomac »... Avec cela, on lui met sur les bras des vésicatoires qui sont fort désagréables, car, « à chaque fois, ils le privent de l'usage de ses bras pendant plusieurs jours ». — « On peut à peine croire quelle vie triste et désolée est la sienne depuis deux ans. » Il a songé au suicide!... Est-ce tout? L'amour devrait le consoler; mais s'il glisse un rayon dans son existence, c'est pour mieux éclairer sa détresse et lui faire connaître que le bonheur lui est interdit. Il aime « une charmante enfant », une Italienne qui en 1801 avait dix-sept ans, Juliette Guicciardi; et il est aimé d'elle, il le pense au moins. Malheureusement, elle n'est pas de son rang. Il demande sa main : on la refuse à « un homme sans fortune et *sans position fixe!* ». — C'est de cette humanité pitoyable que sortit la IIe symphonie en *ré*, chef-d'œuvre tout baigné de lumière, et d'une sérénité surhumaine. On a dit qu'elle marquait « le point culminant de l'ancien régime pré-révolutionnaire de la musique » (Grove). L'éloge est exact, mais incomplet. Une telle composition — dès *l'Adagio* du début — a une profondeur de sentiment, une plénitude de pensée que Haydn n'a jamais connues et qu'on trouve rarement chez Mozart. L'*Allegro con brio* est d'un génie de feu qui embrase tout ce qu'il touche. Dans le Larghetto, qui justifie mieux l'opinion de Grove, on retrouve la grâce angélique des deux premiers maîtres de la symphonie, leur façon en quelque sorte virginale de sentir et de s'exprimer, mais avec une paix qui semble due moins à l'ingénuité qu'à un état d'esprit religieux. Le Scherzo, d'une légèreté incomparable, est plein d'étincelles de gaieté; et le Finale ne fait qu'accentuer cette impression

en y ajoutant l'énergie du rythme, la fougue du mouvement dans une joie débordante. « Héroïque mensonge! » a dit un critique (Camille Bellaigue), en rapprochant cette œuvre de la biographie de l'ouvrier. Non; parler ainsi est injuste. Soupçonner Beethoven de « mensonge » est inutile, et serait nier son génie musical. Cette symphonie est le résultat d'un double triomphe; d'abord, triomphe de la volonté : en plusieurs passages de sa correspondance, Beethoven ne dit-il pas qu'il ne se résout point à être un maudit, qu'il veut *saisir son destin à la gorge*, et que l'Art seul l'a empêché de désespérer? en second lieu, triomphe de la Musique : entre elle et l'homme vulgaire, il y a la distance que Pascal mettait entre le monde des corps, celui de la pensée, et celui de la charité. On pourrait ajouter : celui du beau musical. *Cela est d'un autre ordre.* — Encore une fois, on reprocha à Beethoven d'abuser des instruments à vent. La gazette de Leipzig (1804) trouva que le finale était bizarre, dur, « sauvage ». En France, Méhul fut le seul à applaudir aux premières exécutions. En 1821, lorsqu'il entendit des fragments de la symphonie en *ré* aux concerts de l'Opéra, Kreutzer prit la fuite en se bouchant les oreilles.

Un progrès décisif et de nature à déconcerter tout autant certains contemporains, fut réalisé par la III[e] symphonie, dite l' « Héroïque » : œuvre achevée au printemps de 1804, directement inspirée des idées de la Révolution, et qui nous montre Beethoven en possession d'un « monde nouveau ». Le nom de *Bonaparte* fut mêlé à son titre, puis retranché; quand il s'agit de pareils hommes et d'un pareil ouvrage, de tels faits prennent tout de suite une importance exceptionnelle : la critique les examine à la loupe et se plaît à en tirer d'abondants développements. Il convient de remettre les choses au point. La copie, appartenant aujourd'hui à la Société des Amis de la musique, à Vienne, porte les inscriptions suivantes, que nous reproduisons d'après M. Prod'homme en numérotant les lignes :

1 *Sinfonia grande*,
2 (In)*titolata* Bonaparte.
3 *26ten S.* (26 sept.).

4 *1804 im August,*
5 *del Signor*
6 Louis van Beethoven.
7 *Geschrieben*
8 *Auf* Bonaparte.
9 *Sinfonia 3 — op. 55.*

La rédaction de ce titre montre qu'il n'est pas de la main de l'auteur. Il faut faire cependant exception pour les lignes 7 et 8, que Beethoven ajouta au crayon, après avoir « criblé la dédicace de furieux coups de plume » (l. 2). Beethoven admirait Bonaparte général de la Révolution et propagateur de ses idées dans le monde ; il raya de ses papiers, c'est le cas de le dire, le nom de l'Empereur, qui, en faisant fléchir ses principes devant son ambition personnelle, lui parut rentrer dans la catégorie des hommes vulgaires. En 1806 et 1820, la Symphonie fut publiée avec un titre italien, signifiant : *Symphonie héroïque pour célébrer le souvenir d'un grand homme et dédiée à S. A. Sérénissime le prince de Lobkowitz.* Que ce titre réduit réponde encore à une intention primitive et réelle de Beethoven, c'est ce qui paraît incontestable; mais qu'il soit plutôt fâcheux, et qu'il risque d'engager dans une très fausse route l'esprit du lecteur, c'est ce qui nous paraît également certain. Dans cette symphonie, il n'y a rien de particulièrement « héroïque », et surtout rien de spécial au souvenir de Bonaparte.

On a signalé déjà que Beethoven use habituellement de moyens très simples pour arriver à la grande éloquence, que l'accord parfait n'est pas seulement la base de son système musical, comme chez les compositeurs d'autrefois, mais celle de ses plus hautes inspirations mélodiques. Ce qu'il convient d'ajouter pour compléter cette observation, c'est qu'un tel fondement de la musique de Beethoven en précise le caractère de sérénité, d'équilibre psychique, de claire et solide construction logique. On sait qu'un philosophe moderne (Nietzsche) a soutenu cette thèse : la musique, opposée par sa nature à tous les arts dits « de l'apparence », est l'expression du *réel en soi*; or, le réel, c'est la souffrance : la dissonance est donc le

fond du discours musical. Rien n'est plus opposé au génie de Beethoven! son œuvre, en même temps qu'elle rayonne de grâce et de jeunesse, est bâtie, comme le début de l'*Héroïque*, sur le roc, à savoir sur l'inébranlable assise fournie par la nature (les trois premiers harmoniques), autrement dit sur la consonance. C'est tout le recueil des sonates, tout le recueil des concertos qu'il faudrait citer ici.

Beethoven, nourri de la lecture de Plutarque, pensait comme un homme de la Révolution, quand il parlait de Héros, comme lorsqu'il parlait de Vertu, de Nature, d'Être suprême... Si, en célébrant l'Héroïsme, il voulut céder à l'ancienne mode de donner à une symphonie un titre capable de séduire l'imagination, le nom de Bonaparte, qui remplissait alors le monde et, pour un homme de Vienne, avait le prestige des héros antiques, devait se présenter à lui tout naturellement. Mais ce ne fut jamais qu'une étiquette, étrangère au sujet traité. On ne saurait rien imaginer de plus éloigné du style qui conviendrait, musicalement, à l'épopée napoléonienne, que ce début tranquille et pastoral, sur l'arpège de l'accord parfait de *mi* bémol majeur, imité d'une idylle de Mozart, *Bastien et Bastienne*. Dans son *Beethoven à Paris*, Schindler nous apprend qu'après l'audition de ce premier mouvement, « tout le monde éclata de rire ». Il faut excuser cette inconvenance, si, sur la foi du titre, les auditeurs s'attendaient à voir évoquée devant eux la destinée de Bonaparte jusqu'en 1804. On a dit que dans l'Allegro du début « le héros *essaie sa force*, puis se retourne et regarde le chemin parcouru » (Neitzel); on a dit encore que dans la marche funèbre « on croit trouver la traduction des beaux vers de Virgile sur le convoi du jeune Pallas » (Berlioz); que dans le Scherzo, il y a « des jeux comme ceux que célébraient les héros de l'*Iliade* autour des tombeaux de leurs chefs » (*id.*) : commentaires ingénieux, dont le défaut est de pouvoir s'appliquer à tous les autres chefs-d'œuvre de Beethoven! La III^e symphonie est une œuvre purement musicale, admirable par son ampleur inusitée, par la richesse de ses formes, sa profondeur de sentiment et de pensée. Ici, nous sommes très loin de Haydn et de Mozart. A l'inspi-

ration s'ajoute un art du développement, une liberté d'écriture, une science du style en imitation poussée jusqu'à l'emploi de la fugue, qui mettent cette symphonie au même rang que l'*ut* mineur (V^e^). Ce qu'il faut remarquer dès le début, c'est la *ligne* admirable que Beethoven donne à ses constructions, par les moyens les plus simples. Cette symphonie est le triomphe de l'accord parfait : on le trouve arpégé dès le début dans le thème initial; la 3^e^ mesure de ce thème transposée en *fa* fournit un peu plus loin, dans un épisode, le contre-sujet des basses; et la 1^re^ mesure du même, transformée par mouvement rétrograde, fournit l'épisode final. On trouve l'accord parfait, après la modulation de nouveaux épisodes en *mi* bémol majeur, puis en *sol* bémol majeur, dans le continuo des basses soulignant une pédale (*si, ré, si, fa, si, si*), en *ut* bémol mineur (hautbois et basson), dans le finale où, complété par des notes de passages, il produit la gamme de *mi* bémol majeur. Il reparaît dans le 3^e^ mouvement avec déplacement des temps forts sur lesquels tombent les notes essentielles, et, après la marche funèbre, dans le trio du Scherzo (cors). La tonique et la quinte du même accord fournissent le thème de l'*Allegro molto* sur lequel la fantaisie exubérante de Beethoven établit successivement quatre contre-sujets, et qui, renversé ensuite, fournit le sujet d'une fugue. Remarquons que dans cette symphonie improprement et inutilement appelée « héroïque », Beethoven n'emploie pas les trompettes et les trombones, instruments épiques; si elle était réellement destinée à glorifier un homme de guerre, il faudrait la considérer comme manquée.

Les contemporains sentirent bien qu'un génie créateur leur ouvrait des horizons nouveaux, tout en s'étonnant de la fantaisie, des hardiesses bizarres et parfois « sauvages » qu'on imposait à leurs oreilles. La symphonie « héroïque » parut difficile à comprendre (*Allg. Mus. Zeitung* du 1^er^ mai 1805); on lui reprocha son peu d'unité (*id.*), en regrettant que « beaucoup de choses sublimes fussent mélangées à des duretés et à des longueurs » (*id.*, 6 janvier 1808). Weber lui-même regretta de ne pas y trouver la « netteté » qu'avait la musique au temps de Gluck, de

Hændel et de Mozart. A Leipzig en 1807, à Cassel et à Hanovre en 1815, l'accueil fut plus favorable. En Angleterre, aux exécutions de 1824, 1825, 1827, on reprocha à Beethoven de fatiguer et de dérouter l'attention par une œuvre trop longue et peu cohérente. A Paris, aux premiers essais d'interprétation, dus au Conservatoire en 1811, puis à l'initiative d'Urhan, de Stockhausen et de Habeneck en 1815, on trouva que « l'*Héroïque* contenait quelques morceaux *assez bien*... et qu'il n'était pas impossible, malgré un bon nombre d'incohérences, de longueurs et de *divagations*, qu'elle produisît son effet » (Meifred). C'est à partir de 1828 seulement, après les concerts des 9 et 24 mars donnés par le Conservatoire, que, peu à peu, sans triompher encore des critiques anciennes, le chef-d'œuvre fut mis à la place qui convenait.

La IVe symphonie est de 1806. Au point de vue politique, cette date rappelle l'exode de la Cour de Vienne fuyant l'approche de l'armée française victorieuse. Dans la vie du grand compositeur, elle se rattache à un épisode d'amour qui, d'après certains critiques, permettrait d'expliquer les caractères de cette œuvre nouvelle. A ce moment, Beethoven aimait avec passion celle qui, toute petite fille, durant les premiers temps de son séjour à Vienne, avait reçu de lui des leçons de piano, Thérèse de Brunswick, « l'immortelle bien-aimée ». Un soir de dimanche, raconte Thérèse, après dîner, au clair de lune, Beethoven s'assit au piano : « Il préluda par quelques improvisations, selon une habitude que mon frère François et moi connaissions bien; puis, avec une solennité mystérieuse, il joua un chant de J.-S. Bach : *Si tu veux me donner ton cœur, que ce soit d'abord en secret; notre pensée commune, que nul ne puisse la deviner!* Ma mère et le curé s'étaient endormis ; mon frère regardait devant lui gravement; et moi, que son chant et son regard pénétraient, je sentis la vie en sa plénitude... » Scène charmante, et d'une poésie bien allemande, avec son réalisme bourgeois et son *Gemüth!* Dans l'exaltation de son amour, Beethoven aurait eu une vision enchantée du bonheur, et aurait interrompu la composition de la Ve symphonie, pour écrire celle-ci, d'un seul jet (R. Rolland). Dans le premier mouvement, « on dirait un

prélude à la saison (?) des amours... Il est possible qu'*une réponse favorable aux épîtres brûlantes qu'il adressait alors à sa fiancée* ait suggéré au grand artiste l'idée d'une symphonie dans la douce tonalité de *si* bémol majeur et lui en ait fourni tous les motifs. Un moment, il aura oublié son infirmité et retrouvé ses vingt ans. De cet épanouissement fortuit de son âme, il aura tiré le thème joyeux de l'Allegro, le passage suivant qui court avec tant de légèreté et de grâce, etc... » (Oulibicheff.) A ce compte, *tous* les allegros de Beethoven, sans exception, auraient une genèse du même genre et supposeraient une fiancée animée de sentiments favorables; mais ici, le lien entre la vie réelle et le chef-d'œuvre musical ne nous apparaît pas. D'abord, dans les trois lettres d'amour de cette période (7 et 8 juillet 1806, d'après Thayer) on trouve des formules — comme *éternellement à toi, éternellement à moi, éternellement à nous* — qui excluent l'idée mesquine de l'attente « d'une réponse favorable »; en second lieu, tout en faisant comprendre que sa passion est partagée, le pathos effroyable dans lequel s'exprime Beethoven est plus traversé d'angoisse q'uéclairé de joie : « Pourquoi, écrit-il, cette tristesse profonde quand la nécessité parle? — notre amour peut-il vivre d'autre chose que de sacrifices, de renoncements? peux-tu faire que tu ne sois toute à moi, que je ne sois tout à toi? — Ah! Dieu! contemple la belle nature et apaise ton âme au sujet de ce qui doit arriver, — l'amour exige tout et avec raison, il en est ainsi *pour moi avec Toi, pour Toi avec moi.* — Seulement tu oublies trop facilement que je dois vivre *pour moi* et *pour toi*, etc... » (d'après la traduction donnée par M. Prod'homme). Et encore : « Quand je me considère dans l'ensemble de l'univers, que suis-je? et qu'est celui — qu'on appelle le plus grand — et pourtant — là aussi est le divin de l'homme — je pleure quand je pense que tu ne recevras probablement pas avant samedi les premières nouvelles de moi — combien que tu m'aimes, je t'aime encore plus fort — mais ne te cache jamais de moi — bonne nuit — etc... » (*Ibid.*) « *Ton amour m'a fait le plus heureux et le plus malheureux à la fois.* » (*Ibid.*) Pour comprendre l'originalité du génie musical, il suffit de comparer deux textes : celui des lettres incohérentes

dont nous venons de donner un échantillon, et celui de la IV[e] symphonie. De l'un à l'autre, tout s'ordonne et s'idéalise dans une haute généralisation. Une pensée souveraine et « d'un autre ordre » dirige, filtre, épure le torrent de cette sentimentalité dont le lyrisme était trouble, douloureux, empêtré. En composant cette symphonie qui, avec les préparations et les contrastes nécessaires, est une prouesse continue de verve et de joie, Beethoven eût pu répéter ce qu'il disait en écrivant *Fidelio* : « tout est lumière, pureté, clarté. Jusqu'à présent, je ressemblais à cet enfant des contes de fées qui ramasse les cailloux et ne voit pas la fleur splendide, ouverte sur son chemin... » L'amour banal est comme transposé dans un monde unique de rythme et de mélodie; grâce à la musique et par sa vertu toute-puissante, l'éphémère fiancée est devenue l'immortelle bien-aimée. Plus facile à comprendre que la III[e], cette symphonie, exécutée en 1807, paraît s'être imposée à l'admiration avec moins de lenteur, sans échapper partout au reproche de « bizarrerie ». Ses principales caractéristiques sont, pour l'ensemble, l'abandon des développements énormes et le retour à l'usage traditionnel des proportions moyennes; la longueur de l'Adagio d'introduction (38 mesures), dont le mineur constitue un exorde par insinuation en opposition avec ce qui suit, exorde renouvelé par la curieuse anacrouse (7 mesures!) que forment le tutti final et le début de l'*Allegro vivace;* dans l'Allegro, plusieurs pages d'un caractère pastoral, comme les dialogues entre le basson, le hautbois et la flûte, puis entre la clarinette et le basson; la tendresse ineffable du *cantabile* dans le second Adagio; dans le 3[e] mouvement, la réapparition du menuet, que Beethoven, dans les symphonies II et III, avait remplacé par un scherzo, et l'emploi d'un rythme binaire dans une mesure ternaire (*fa*, *si*, — *fa*, *ré*, — *si*, *fa*, etc... en $\frac{3}{4}$), enfin la verve éblouissante du dernier Allegro.

Le 22 décembre 1808, à Vienne, Beethoven donna un festival d'un rare intérêt; il y avait au programme : sa *Symphonie pastorale*, qui portait alors le numéro 5; son Concerto pour piano en *sol* majeur, qu'il exécuta lui-même;

le *Sanctus* de sa messe en *ut*, op. 86; sa *Fantaisie* avec chœurs où il tint encore le piano, et enfin sa « *Grande symphonie* en *ut* mineur », op. 67. Cette dernière symphonie, la plus connue et une des plus appréciées parmi les œuvres du grand musicien, fut le résultat d'un assez long travail d'essais et de méditation, comme en témoignent les feuillets d'esquisses. Elle a des pareilles pour la beauté, mais nulle part on ne pourrait mieux observer la puissance de ce génie musical, intellectuel et profondément expressif, classique de forme et romantique par le contenu de la forme, ouvrant à l'imagination étonnée « l'empire du colossal et de l'immense » (Hoffmann). Ici, Beethoven a bien justifié sa lettre au directeur des théâtres royaux de Vienne, où, conscient de son indépendance à l'égard des misères banales de la vie, il déclare « avoir toujours pris pour guide, dans sa carrière... *l'essor du génie vers l'idéal de l'art le plus élevé, et la perfection* ». Il y a un « idéal » de l'art musical, un idéal classique réalisé, dans l'Allegro du début qui, *ex abrupto*, pose un thème énergique et très simple de quatre notes, et ne remplit pas moins de 500 mesures avec cette seule idée soumise à divers traitements du contrepoint et de l'orchestre : transposition, renversement, imitation mélodique ou rythmique, développement, reprise par les cordes, par les instruments à vent, en solo ou en tutti; construction qui donne au langage musical une saisissante unité, et, avec son éloquence impérieuse, représente la logique spéciale à laquelle un compositeur peut s'élever. Négligeable est la légende qui prête à Beethoven une explication emphatique de ce motif obstiné : *Ainsi frappe le Destin à la porte!* La critique aurait grand tort de voir là une occasion de rattacher le chef-d'œuvre de Beethoven à des données expérimentales tirées de sa biographie. La phrase *So pocht das Schicksal an die Pforte* peut être une simple boutade lancée après coup, pour satisfaire aux questions indiscrètes d'un Schindler. Berlioz considérait comme au-dessus de ses forces l'analyse d'une telle création; et en effet, le matériel sonore et la technique se trouvent pliés à l'expression d'une mentalité si supérieure, que l'analyse de la forme semble très insuffisante et le langage verbal impuissant. « Ce ne sont pas

des flûtes, des cors, des violons et des basses qu'on entend ; c'est le monde, c'est l'univers qui s'ébranle. » (Fétis.) On peut signaler cependant, comme points de repère, l'Andante à la fois grave et angélique, avec cette rondeur de période et cette plénitude d'éloquence qu'on retrouve (exagérée peut-être et faisant longueur) dans la péroraison du finale ; le Scherzo, de couleur romantique, son trio avec « l'effroyable course des contrebasses » (Spohr), et la pathétique transition qui le fait aboutir aux fanfares triomphales d'une marche, à cet Allegro final où reparaît une âme de joie, volontaire et obstinée. Une pareille musique est un torrent de feu. Avant d'être applaudie avec enthousiasme dans tous les pays civilisés, la Symphonie en *ut* mineur fut très discutée, et n'échappa point comme ses aînées à ce reproche de « bizarrerie » et de « divagation » qui se rattache à l'éternel conflit entre les forces conservatrices et les forces révolutionnaires de l'Art.

Les compositeurs français ne furent pas les moins hostiles. Prod'homme rappelle, d'après les témoignages de Berlioz, la *pitié* de Berton pour toute l'école allemande, la *surprise* enfantine de Boïeldieu, la *bile* et l'*irritation* de Cherubini, les *racontars* de Paër sur Beethoven, l'*indifférence* de Catel, l'indolent *dédain* de Kreutzer, l'injustice de Lesueur qui, après s'être déclaré bouleversé par une première audition, se reprit en disant : « C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là ! — Rassurez-vous, cher maître, répondit Berlioz ; on n'en fera pas beaucoup ! »

Exécutée pour la première fois le 22 décembre 1808, et publiée en partition d'orchestre, in-8° de 188 pages (1826) à Leipzig, la *Symphonie pastorale* partage avec l'*Ut mineur* le privilège des œuvres classiques presque populaires. C'est un poème de tendresse, original et charmant, ayant un double aspect : on y trouve une image à la fois réaliste et très conventionnelle de la Nature. Il était accompagné d'un programme dont la rédaction a varié plusieurs fois, mais dont les traits essentiels sont au verso d'une page du manuscrit appartenant aujourd'hui à la Société des Amis de la musique, à Vienne : « 1° Agréables impressions joyeuses qui s'éveillent dans l'homme à son arrivée dans la campagne : *Allegro ma non troppo;* 2° Scène au bord du ruisseau : *Andante quasi allegretto;*

3° Joyeuse réunion de paysans : *Allegro;* 4° Tonnerre, orage : *Allegro;* 5° Chant des bergers; sentiments bienfaisants avec actions de grâces à la divinité après l'orage : *Allegretto.* » Beethoven adorait la campagne; on le sait par de nombreux témoignages; et ceux qui connaissent les environs de Vienne devinent aisément les émotions que dut éprouver, dans ses promenades solitaires, ce penseur passionné, « misanthrope » au cœur tendre. Mais Beethoven est profondément pénétré par les traditions du XVIII[e] siècle ; le lyrisme oratoire de la Révolution et l'esprit de Jean-Jacques sont en lui : des idées très générales, entretenues par une sensibilité ardente et favorisées d'ailleurs par les tendances propres de l'art musical, viennent assez souvent s'interposer entre le sujet qu'il traite et sa pensée personnelle ; il peint tour à tour la campagne telle qu'elle est, et telle que son rêve la compose, comme un monde possible vu à travers le prisme de l'imagination et de la convention. Réaliste, il l'est lorsqu'il emprunte à un air populaire (retrouvé par Kuhac) le thème du premier Allegro, leitmotiv de toute la symphonie, lorsqu'il note la danse des paysans (2[e] Allegro) avec une vérité saisissante dans le choix des rythmes et des timbres, ou encore lorsqu'il obtient de beaux effets descriptifs à l'aide de simples citations empruntées au modèle naturel; traditionaliste, il l'est dans le *style* et la couleur générale de la symphonie, dont certaines parties transforment la vraie campagne, le *rus vere barbarum,* en idylle antique et en vallée virgilienne de Tempé, toute d'eurythmie chantante et de poésie un peu arrangée. Ces bergers qui, après l'orage, adressent un hymne d'actions de grâces à la divinité, sont académiques comme ceux du Poussin. La « scène au bord du ruisseau », si douce à l'oreille et au cœur, est une scène à la Watteau. L'originalité de Beethoven, avec ce double aspect de son œuvre, est d'en avoir assuré l'unité par le sentiment dont elle est comme saturée. Il ne manquait pas de compositeurs qui, avant lui, s'étaient amusés à de pittoresques imitations des voix et des mouvements de la nature : mais, un peu comme les écrivains du XVII[e] siècle, qui peignaient la vie champêtre d'après des souvenirs classiques, ils s'étaient bornés à d'aimables jeux et à de jolis

tableautins de genre. Beethoven, dans la peinture des choses, met tout le lyrisme d'un poète attendri; il y verse l'émotion d'une âme qui, à la manière de Rousseau, cherche dans une communion intime avec le monde un écho sympathique à l'amour dont elle est pleine, et, grâce à cette sympathie, un apaisement presque religieux. « *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*, expression du sentiment plus que peinture », dit le manuscrit original. C'est ici qu'un paysage est réellement un état psychologique. Ce sentiment a quelquefois une couleur romantique, comme dans l'admirable scène de l'orage; il faut remarquer aussi que rien d'amer ne vient l'altérer. Virgile, dont les *Géorgiques* offriraient beaucoup de points de comparaison avec le génie de Beethoven, s'émeut de pitié en parlant des paysans, et fait passer sur eux une ombre de mélancolie; dans la *Pastorale*, il n'y a pas trace de pessimisme : tout est pur, lumineux, sain, débordant d'amour ou étincelant de verve.

Ces nuances diverses du sentiment qui domine l'œuvre presque entière de Beethoven, — la joie — se retrouvent dans les symphonies VII et VIII (1812). Les années qui les séparent de la VI^e^ sont marquées d'événements pénibles : la rupture avec Thérèse de Brunswick (1810), le renoncement à l'aimable Bettina (1811), la liaison et l'échec du projet de mariage avec une autre Thérèse (Malfatti), la passion pour Amélie Sebald, et la santé toujours lamentable, les voyages aux eaux de Bohême, la surdité qui, lorsque Beethoven sortait de son rêve intérieur pour se mêler à une société, le faisait ressembler à « un poisson qu'on aurait tiré sur le sable du rivage », comme il dit lui-même, sans amertune, dans une lettre à l'amie de Gœthe. Au lendemain de je ne sais quelle fête, il déclare : « Il m'a fallu beaucoup rire pour pleurer presque autant aujourd'hui ». — « Pauvre Beethoven! écrivait-il en 1808 : il n'est point de bonheur pour toi *en ce monde.* » Et dans une note, au moment où Amélie Sebald le tient sous son charme, il se dit à lui-même : « *Tu ne saurais être un homme*, non pour toi, mais seulement pour les autres; pour toi, il n'y a plus aucun bonheur que *dans toi-même, dans ton art.* » C'est dans un de ces tragiques mono-

logues que la Muse vint toucher le front du poète d'un nouveau baiser de réconfort, et lui inspira la VII[e] symphonie. Incapable d'être un *homme*, il fut un héros de l'humanité, un dieu de la musique. Cette VII[e] symphonie est un poème d'allégresse continue, une « apothéose de la danse » (Wagner), un irrésistible torrent de vie saine et souriante dont le cours est réglé par les forces légères du rythme. Ici, comme pour rendre plus évident ce caractère général de l'inspiration, la loi des contrastes est à peine observée : l'Adagio traditionnel est supprimé, et les quatre mouvements principaux de l'œuvre sont un *Vivace*, un *Allegretto*, un *Presto*, un *Allegro con brio*. On ne saurait parler d'un caprice passager, car les esquisses thématiques sont antérieures à 1810. L'œuvre fut exécutée pour la première fois en 1813, dans un concert de bienfaisance patriotique dirigé par l'auteur. Un critique y a vu « l'expression de la joie de l'Allemagne enfin libérée du joug de l'invasion française ». Parlant le langage d'un homme de 1793, Beethoven dit publiquement qu'il était heureux de « déposer le fruit de son labeur sur l'autel de la Patrie ». F. Wieck, le père de Clara Schumann, estima que cette symphonie avait été conçue dans un état d'ivresse (*in einem trunkenen Zustand*); et le mot n'est pas tout à fait une sottise : c'est une sorte d'ivresse dionysiaque, mais d'une ivresse à laquelle s'abandonnerait Apollon ! Weber lui-même, qui avait été déjà si sévère pour la IV[e] symphonie, ne comprit pas cette explosion continue de joie, contraire au plan habituel de la composition musicale, et trouva que Beethoven était « mûr pour les Petites-maisons ». Le seul mouvement qui, de bonne heure, ait paru rallier tous les suffrages, est l'admirable Allegretto, noble et caressant, d'un dessin mélodique et d'un rythme si nets avec une pointe de mélancolie dans une grâce coquette, et d'une douceur très enveloppante. Pour le reste, on trouva que Beethoven manquait de suite logique dans les idées (André), que l'idée du premier morceau n'était pas exempte de trivialité (Castil-Blaze), que des traits vagues et de peu d'intérêt laissaient l'auditeur dans l'incertitude sur le plan de l'ensemble et que le finale était une création inconcevable

n'ayant pu sortir que d'un cerveau sublime et *malade* (Fétis) ; tout, excepté l'Allegretto, « n'était que du *caviare* » (W. Ayrton, à Londres). Les interprétations furent aussi diverses : dans cette VII[e] symphonie, on a vu une seconde Pastorale avec noce villageoise, cortège, danses, etc. (Lenz), une fête chevaleresque (Nohl), une mascarade où s'ébat une multitude ivre de joie et de vin (Oulibicheff), l'image du caractère guerrier d'un peuple méridional tel que les anciens Maures d'Espagne (Marx). L'Allegretto, que Berlioz appelle « le miracle de la musique moderne », représentait pour d'Ortigue « une procession dans les catacombes » et pour un Düremberg (cité par M. Prod'homme) « le songe d'une belle odalisque ». Ces gloses, visant tout ou partie du chef-d'œuvre, ne sont contradictoires qu'en apparence. L'art de Beethoven, comme celui de tous les grands écrivains classiques, a une signification si générale, que l'on peut s'attacher, à volonté, à chacun des sens particuliers qu'elle enveloppe et qu'elle unifie dans un idéalisme dominateur.

Datée de Linz, « octobre 1812 », sur le manuscrit qui appartient à la Bibliothèque royale de Berlin, et publiée en 1816, la VIII[e] symphonie peut être appelée la sœur cadette de la VII[e], non pas seulement à cause des dates, mais en raison de l'air de famille qui permet de rapprocher les deux poèmes. Comme son aînée, la VIII[e] n'a pas d'adagio ou d'andante, et étincelle de la même verve : elle se compose d'un *Allegro vivace*, d'un *Allegretto scherzando*, d'un *Tempo di menuetto* et d'un dernier *Allegro vivace* de 503 mesures, où un psychologue trouverait un nouveau champ d'observations pour l'étude de la joie et des nuances de ses divers langages. C'est même l'obstination de Beethoven à traiter un tel sujet en le présentant sous tous ses aspects, qui poussa certains auditoires à donner à cette symphonie un rang légèrement inférieur. Après avoir rappelé le peu d'enthousiasme qu'elle suscita en Angleterre, Grove ajoute : *la raison en est peut-être dans l'exubérante gaieté de cette musique... non seulement l'humour domine chaque mouvement, mais chacun a son expression particulière d'allégresse* : raison tirée d'un fait très exact, mais mauvaise en soi, car, au pays de Dickens, elle aurait pu ser-

vir à justifier un succès autant qu'à expliquer un échec. Berlioz, qui admirait particulièrement l'*Allegretto scherzando*, vante avec raison la « douce joie » — entendez : la joie mêlée de tendresse — qui règne dans toute la VIIIe symphonie, « à laquelle on ne peut trouver ni modèle, ni pendant ».

Après avoir donné des formes si nombreuses à l'expression de la joie, depuis le badinage humoristique et piquant jusqu'au chant de triomphe le plus noble, Beethoven était loin d'avoir épuisé les ressources de son génie. Il voulut composer une dernière symphonie qui, en reprenant de façon grandiose le sujet préféré de ses œuvres antérieures, en serait le couronnement. La IXe symphonie est encore le poème de la joie, mais de la joie rattachée à deux grandes idées : la première, dont la formule littéraire est prise dans Schiller, mais qui, en réalité, vient de J.-J. Rousseau, c'est que « tout être boit la joie *sur le sein de la Nature* »; la seconde, conforme, comme la précédente, à la morale des hommes de la Révolution, c'est qu'un pareil sentiment, puisé à pareille source, doit faire remonter la pensée jusqu'au Créateur (*puisque la joie est le puissant ressort de la nature éternelle*). A la reprise de son sujet favori, Beethoven va donc ajouter une sorte de philosophie de ce sujet, élargissant jusqu'à l'infini un thème assez banal en soi, et l'enrichissant à la fois d'un acte d'amour adressé à la vie et d'une méditation tournée vers Dieu. La conception d'un tel programme implique une œuvre qui, nécessairement, aura de très grandes proportions et utilisera, pour une aussi vaste synthèse, les deux grandes ressources de l'art musical, les voix et l'orchestre : les voix, aussi bien pour énoncer les vers essentiels du texte de Schiller, point de départ de cette composition, que pour employer un moyen d'expression non utilisé dans les précédentes symphonies, autorisé d'ailleurs par la tradition des symphonies religieuses et profanes du XVIe siècle; l'orchestre, pour donner à ce *Credo* de l'allégresse, — identique à celui que pourraient faire l'Optimisme, la Fraternité ou la Vertu — non seulement toute son ampleur d'éloquence, mais son cadre grandiose et indispensable, son commentaire, et en même temps pour marquer sa

triple attache avec les instincts fondamentaux du cœur humain, avec le sentiment de la Nature, avec la foi. Il ne s'agit plus ici d'idylle champêtre, de danse, de badinage; il s'agit d'une doctrine sentimentale sur le bonheur, sur la création et sur Dieu : et cette philosophie de la joie, à côté de pages vives et enjouées, exige des pages graves. Une loi esthétique, celle des contrastes, le veut tout autant que le sujet lui-même. Telle nous apparaît la IXe symphonie. Plusieurs critiques contemporains, quelques-uns de sérieuse valeur, ont déclaré ne pas comprendre ce qu'avait voulu faire Beethoven. « Quel rapport y a-t-il, dit l'anglais Ayrton, entre cet hymne à la joie, commençant par un récitatif, allégé par plusieurs soli, et le reste de la symphonie? Je ne puis le dire, car ici, comme dans les autres parties, l'absence d'un plan intelligible se laisse trop voir. » La *Musikalische Zeitung* de Berlin ne vit dans la IXe qu'une « Fantaisie ». Fétis, en 1831, allait plus loin : « Ce n'est que dans la finale que le chœur se joint aux instruments; quelle a été la pensée de Beethoven dans ce morceau? Voilà ce que je ne puis comprendre... Quelques éclairs d'un rare et beau *talent* percent à travers toute cette obscurité; mais en général la fatigue, oserai-je dire l'ennui, est l'impression qui reste de tout cela. » De tels jugements ne laissent pas d'étonner. Pour un génie indépendant comme pour un génie fidèle à la tradition, rien n'était plus naturel que d'introduire dans une « symphonie » un chœur accompagné par l'orchestre; et en parlant du « plan » d'une telle œuvre, de ses développements énormes, de la répartition inégale des rôles entre les instruments et la voix, le critique doit se garder de prendre pour base d'un jugement ses propres habitudes d'esprit, substituées à celles d'un compositeur de génie. Wilder a cru renouveler la critique en soutenant que l'hymne de Beethoven chantait la *liberté*, sinon la *joie*; A. Bazaillas a montré que dans l'esprit du compositeur ces deux concepts étaient identiques.

La IXe symphonie se compose de quatre parties : *Allegro un poco maestoso*, *Molto vivace*, *Adagio*, *Allegro final avec chœur*. Son histoire est particulièrement intéressante, car elle fait apparaître le caractère du grand musicien-poète

avec des aspects très différents. Elle fut d'abord le fruit d'un travail intermittent, commencé en 1817-18, plus régulier à partir de 1822, dans lequel il convient de distinguer deux genres d'activité. Beethoven n'avait aucune difficulté à construire, à développer et à « varier », en un mot à satisfaire aux convenances de la technique ; mais c'est à la suite d'une méditation profonde et d'une recherche obstinée, accompagnée d'une critique très attentive de soi-même, qu'il fixa ce qui, en apparence, est le plus facile en matière de symphonie, à savoir les thèmes, les « airs », comme on dit, dans lesquels se concentre la pensée musicale. « *Je l'ai! Je l'ai!* » disait-il avec un accent de victoire à Schindler entrant dans sa chambre au moment où il venait de trouver l'introduction à l'ode de Schiller. Combien différente de celle de Rossini était cette manière de travailler! Terminée en février 1824, la symphonie était destinée à la Société philharmonique de Londres, qui avait offert 50 livres pour rester pendant dix-huit mois la propriétaire exclusive du manuscrit. Les frais énormes et les difficultés d'exécution firent probablement reculer les Anglais. Beethoven s'adressa à la *Société des Amis de la musique* de Vienne; elle lui opposa un refus. Dans un fier esprit de revanche, il se tourna vers la Prusse, intéressa le comte de Brühl à son œuvre et lui fit agréer le projet d'une exécution à Berlin. C'est alors que l'élite des nobles, des financiers et des amateurs de Vienne remit à Beethoven une pétition respectueuse et enthousiaste où on le suppliait d'épargner une honte à la capitale, en ne permettant pas qu'un chef-d'œuvre d'art national fût envoyé à l'étranger avant d'avoir été apprécié par ses admirateurs naturels. Beethoven, après avoir lu la requête, la montra à son ami Schindler et garda longtemps le silence, restant à la fenêtre de sa chambre comme un homme distrait, les yeux fixés sur les nuages qui passaient. Puis il dit, d'une voix qui trahissait son émotion : « *C'est vraiment très beau!... ça me fait plaisir* ». Après des répétitions assez pénibles et trop écourtées, l'exécution eut lieu à Vienne, le 7 mai 1824, avec le violoniste viennois SCHUPPANZIGH comme chef d'orchestre, M^lles^ SONTAG et UNGHER, MM. HAITZINGER et SEIPELT pour les soli, et, dans les chœurs, une dame

Grebner qui vivait encore il y a quelques années, et dont le témoignage a pu être recueilli par M. Weingartner. Beethoven était assis au milieu des exécutants, ayant devant lui un pupitre sur lequel était placé son manuscrit. A chaque nouveau mouvement, il indiquait la mesure, et suivait des yeux, sinon de l'oreille. Dans la seconde partie du Scherzo, l'émotion fut intense : certains musiciens de l'orchestre avaient les yeux pleins de larmes; le public éclata en applaudissements. Umlauf toucha Beethoven de la main, lui signalant le délire de l'auditoire. Beethoven se leva et s'inclina, *très calme*. Il eut la même attitude à la fin du concert, lorsqu'il dut s'avancer au bord du proscenium, au milieu des cris de la foule. Le résultat matériel de ce concert, donné au bénéfice du compositeur, et où on avait joué, avec une grande ouverture (op. 124), le *Kyrie*, le *Credo* et l'*Agnus Dei* de la Messe solennelle en *ré*, fut le suivant : tous frais déduits, 300 francs de recette! Après avoir pris connaissance du rapport de la caisse, Beethoven « s'affaissa par terre » (Schindler); on dut le relever et le porter sur un sofa où, sans avoir rien mangé, sans mot dire, il resta jusqu'au lendemain matin, « encore revêtu de son habit de concert ». Quelques jours après, Schindler lui offrit, dans un restaurant du Prater, un dîner où il convia ses principaux interprètes et un certain nombre d'amis. Au cours du repas, Beethoven fit éclater une colère terrible; il se plaignit du résultat pitoyable du concert, en accusant Schindler, Schuppanzigh, Umlauf (qui durent quitter la table), de l'avoir desservi et trahi.

Le chef-d'œuvre de Beethoven, d'après son propre jugement, est la **Messe solennelle** (op. 123). Elle était d'abord destinée à célébrer l'intronisation de l'archiduc Rodolphe au siège archiépiscopal d'Olmütz. Elle coûta beaucoup de travail et ne fut pas la fleur d'un seul été. Le *Kyrie* fut commencé en 1818; le *Gloria* en 1819; le *Credo* en 1820. Le manuscrit ne fut achevé qu'en 1822. En 1823, Beethoven fit encore quelques changements à cette messe qui lui prit, en somme, cinq années de travail. Elle n'est pas supérieure, pour l'expression et la poésie, à certains adagios des symphonies et de la musique de chambre, au delà des-

quels on ne conçoit rien; mais elle est d'abord d'une foi sincère et profonde qui, dépassant la limite des dogmes, a une portée générale : « mon dessein principal, écrit Beethoven, a été d'exprimer *le sentiment religieux* et de l'inspirer aux auditeurs ». En tête du *Sanctus*, il écrit : *mit Andacht* (avec piété), et ce n'est pas un vain mot. Cet homme qui fut plus accablé de misères que tous les romantiques réunis de 1830, note les termes du *Credo* avec une virile et admirable fermeté de sentiment.

En comparant le *Kyrie* de la première messe (en *ut* majeur) avec celui de cette messe solennelle, Wasilewski dit avec raison que le premier implore la pitié de Dieu pour « les fidèles », tandis que le second supplie pour l'humanité tout entière. Mais la mise en concert des masses vocales et instrumentales donne à l'ensemble une grandeur et un éclat extraordinaires.

Sur un simple mot, *Kyrie*, ou *miserere*, *sanctus*, *amen*..., Beethoven construit des monuments grandioses! On a dit que cette musique religieuse était bonne pour le concert, non pour l'Eglise. Une telle opinion ne nous paraît exacte que partiellement et nous ferions volontiers des distinctions. Certes, en raison de son étendue, l'œuvre est inexécutable pendant un office qu'elle couperait nécessairement en tronçons et réduirait à un rôle secondaire; mais est-elle, en soi, dans les traditions musicales de l'art religieux? C'est une tout autre question. Il y a deux parties peu compatibles avec l'esprit qui règne dans le temple, et moins bien venues que les autres. La première est le *Gloria* : il a, au début, des rythmes un peu communs marqués par les trompettes; il commente le texte avec une minutie excessive, il est parfois trop dramatique, il est enfin trop chargé de matière musicale, surtout dans la dernière partie; et son unité apparaît mal. Le *Credo*, malgré des pages admirables, prête à des critiques du même genre. Il est très difficile, pour ne pas dire impossible, à un art qui ne peut se passer du sentiment et de la couleur, de s'adapter exactement à un texte qui est l'énoncé de dogmes précis; et en dehors du plain-chant liturgique, nous ne concevons pas une expression musicale des paroles sacrées qui ne laisse aucun regret. De la contradiction fondamen-

tale qui existe entre le déchaînement des puissances mouvantes de l'orchestre et les formules lapidaires de la foi, Beethoven éprouva une gêne visible; après avoir employé tour à tour l'expression virile, pathétique, élégiaque, il semble avoir voulu se tirer d'affaire en écrivant une fugue énorme qui, à l'exécution, ne laisse pas d'être un peu lourde et confuse.

Il y a enfin, çà et là, des traits imposant des associations d'idées vraiment profanes. R. Wagner s'est souvenu, dans ses *Maîtres Chanteurs*, de l'introduction instrumentale qui précède le « gratias agimus tibi » du *Gloria*. Dans l'*Agnus*, on entend, à trois reprises, un bref solo mystérieux des timbales comme dans une symphonie de Berlioz. Mais les trois autres parties de cette *Messe solennelle* : le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus*, sont ce que la musique a écrit de plus religieux, de plus sublime, de plus digne de la majesté des autels. Beethoven n'emploie pas, comme Bach, une instrumentation épisodique; pour éviter la monotonie, il se borne à faire alterner le quatuor vocal, — qu'il traite magnifiquement, mais comme un quatuor à cordes — avec les chœurs. Une seule fois (dans le *Sanctus*), il met en vedette le premier violon. Dans ces flots puissants d'harmonie passe toute son âme. L'ampleur sans cesse élargie de l'expression et le renouvellement continu de l'intérêt mélodique font imaginer l'exécution d'un tel poème dans une nouvelle Sixtine qu'un second Michel-Ange aurait faite encore plus vaste que l'ancienne. Transformant la composition d'une messe comme il avait transformé la *sonate*, le *quatuor* et la *symphonie*, Beethoven a concentré là toute la puissance et toute la poésie de ses œuvres antérieures; il dérange les habitudes du catholicisme : au moins est-il conforme au lyrisme des *Psaumes*.

Le manuscrit original de la *Messe solennelle* est à la bibliothèque de Berlin. Obligé « par sa situation critique », comme il l'écrivait lui-même, « de ne pas tourner uniquement ses pensées vers le ciel », Beethoven voulut tirer quelque argent de son chef-d'œuvre. Les éditeurs l'accueillirent mal. Il eut alors recours au système dangereux des souscriptions, et offrit à des souverains, à des artistes, des copies manuscrites de sa composition, à 600 francs l'exem-

plaire. Le roi de Suède, le roi de Naples, le grand-duc de Saxe-Weimar firent la sourde oreille. Le roi de Prusse fit proposer, par son ambassadeur, de remplacer la somme d'argent par une décoration. Cherubini ne répondit même pas à une lettre personnelle. Le roi de France fut le plus généreux : avec le prix demandé, Louis XVIII envoya une médaille en or ayant, sur une face, son portrait, et, au revers, ces mots gravés : *Donné par le Roi à M. Beethoven.*

Nous avons traité ce redoutable sujet du génie de Beethoven en nous efforçant d'être impartial. Avant de conclure, nous avons à indiquer encore quelques traits généraux et à noter un curieux jugement de R. Wagner.

Comme Jean-Jacques, Beethoven a une tendance à l'emphase, sa nature foncière étant sentimentale, et, par suite, très naïve, mais son intelligence étant toujours occupée d'idées sublimes. Cette emphase n'apparaît pas seulement dans des œuvres secondaires, qui sont aujourd'hui vieillies, comme les romances *Adelaïde*, *Ah! Perfido*, etc. (lesquelles font aussi songer à certaines pages de l'auteur de *Corinne*), mais aussi dans quelques œuvres de premier rang. Une des plus typiques est la *Sonate pathétique*. Cette emphase est toujours associée à une belle pensée musicale qui la fait accepter et en est comme l'excuse; elle désarme ensuite la critique à force de conviction : elle laisse deviner un génie grand et noble, une âme généreuse qui s'abandonne naïvement à sa tendance naturelle vers la beauté, vers l'harmonie sereine du beau langage et les sentiments héroïques.

Un autre caractère de la musique de Beethoven, c'est d'être toujours expressive. Beethoven se distingue des musiciens antérieurs en ce que jamais il ne traite un genre de composition en comptant sur sa valeur purement technique pour créer l'intérêt. Ce ne sont plus les formules toutes faites ou les cadres de l'éloquence musicale qui viennent solliciter la pensée : ils sont plutôt créés par elle.

Par ces qualités, Beethoven apparaît d'abord comme le continuateur de Mozart, et comme l'auteur d'une musique vraiment *dix-huitième siècle*, qui aurait pour équivalents ou symboles successifs, dans les arts plastiques, des œuvres telles que le *Menuet* de Watteau, la *Leçon de*

*musique* de Lancret, la *Pastorale* de Boucher. Mais il dépasse de bonne heure la tradition qu'il suit; il y ajoute sa personnalité puissante : étant d'une époque où ce qu'on appelait « la Nature » ne suffit plus et où ce mot a un sens beaucoup plus profond pour un homme de génie tel que lui, il ne se contente pas d'ajouter de nouvelles et plus riches arabesques aux faciles divertissements d'un Stamitz, d'un Haydn, d'un Mozart, et de leurs épigones : un Pleyel, un Wanhal... Ses cahiers d'esquisses (publiés par Nottebohm, en 1856 et 1880) montrent le travail de réflexion et de critique sur soi-même d'où ses chefs-d'œuvre sont sortis; ses idées mélodiques furent souvent le résultat d'une méditation assez longue où l'inspiration s'élevait en se corrigeant. Et un problème s'est posé : comment admettre que Beethoven ait composé péniblement, alors que dès l'âge le plus tendre il étonnait son entourage par sa facilité d'improvisation? Son principal biographe, Thayer, n'a pas craint de nier précisément cette facilité en croyant à un Beethoven qui, même en musique, aurait eu, selon lui, quelque peine à s'exprimer. Les lacunes de sa formation musicale, mal connue en somme, en seraient la cause. Hypothèse intolérable, que suffit à écarter la nature même des corrections contenues dans les cahiers d'esquisses : elles ont pour objet le thème à traiter, et non le traitement de ce thème. Beethoven, comme tant d'autres symphonistes de son temps, était assez maître de la langue courante, pour courir avec elle s'il lui plaisait; mais c'est un *penseur* qui médite et qui cherche. De quelle nature fut ce penseur? Jusqu'où recula-t-il les limites de son art?

Nous touchons ici à ce qu'il y a d'essentiel dans la musique et à ce que R. Wagner, dans son *Beethoven*, considérait comme un mystère impénétrable. Ce n'est nullement par l'abandon des *formes* traditionnelles et par l'invention de formes nouvelles que Beethoven est admirable. Dans le genre de la sonate, où il a composé tant de chefs-d'œuvre, il se rattache suivant une évolution toute naturelle à Mozart et à Haydn, par l'intermédiaire de E. A. Förster et celui de Clementi (1752? — 1832), auteur de plus de cent sonates pour piano dont les premières

parurent en 1777, et pour lequel il avait à la fois haute estime et reconnaissance. Ses libertés dans l'établissement du plan tonal ne sont pas sans précédents : ainsi, dans l'Adagio de sa sonate en *mi* bémol majeur, Haydn fait succéder à un mouvement dans ce ton un adagio d'un ton aussi éloigné que *mi naturel majeur* (7 altérations !); Schubert en use de même dans l'Adagio *en do dièze mineur* d'une sonate en *mi bémol majeur*. Son originalité, c'est d'avoir rempli les formes léguées par ses prédécesseurs en y versant à flots, jusqu'à les faire éclater, la pensée musicale.

Un fait singulier dans l'histoire musicale, signalé déjà mais non expliqué par M. F. Weingartner, et dont la raison nous semble apparaître ici, est l'étonnante rapidité avec laquelle la symphonie a évolué. La sonate s'est formée lentement; la fugue (celle qui est complète et d'étroite observance) fut le résultat de plusieurs siècles de contrepoint, de motet et de ricercare ; entre les créateurs florentins de l'Opéra et Rameau ou Gluck, il y a plus d'un siècle et demi de distance. Or, entre Haydn et Beethoven, il n'y a pas un demi-siècle ! Peut-être faut-il dire que, dans les genres purement formels, le progrès fut lent parce que la *forme* n'est que le côté accessoire de la musique, qu'elle est même, en soi, chose morte, et ne peut arriver à donner l'illusion de la vie que par des artifices patiemment accumulés et combinés; le vrai principe générateur, c'est la pensée : et lorsque Beethoven, délaissant les agréments de surface pour parler un langage venant du tréfonds de l'âme, fit pénétrer la pensée dans les cadres d'ailleurs préparés et assouplis par les « symphonistes » du XVIII^e^ siècle, tout s'anima d'une vie nouvelle : il y eut une transformation profonde, un renouveau intégral, et comme un embrasement soudain.

Par « pensée » musicale et beethovenienne, nous entendons un acte psychologique où la passion a une part aussi grande que la raison pure. Beethoven fut un grand penseur et un grand passionné; il aima toute sa vie, chacun de ses amours — ce fut habituellement la cause de leur échec en tant que recherche du bonheur humain — était surchargé d'un intellectualisme lyrique, mystique, philosophique. Les tendances de sa nature qui, dans la vie commune, ne

pouvaient être que douloureusement contradictoires, trouvèrent leur unité et s'exaltèrent harmonieusement dans le génie du musicien. Haydn et Mozart ont été, certes, les chantres de l'amour; mais de l'amour sensuel, léger, à fleur d'âme, comme le comprenait la galanterie du XVIII[e] siècle. Relisez, pour n'en pas citer d'autres, les sonates dédiées à la baronne de Ertmann, à Juliette : ici, l'Amour a toujours des ailes et garde son sourire éginétique; mais son langage est celui d'une sincérité profonde, d'une passion à la fois ardente et délicate, d'une raison recueillie! Beethoven a cherché Dieu dans la nature, l'infini dans l'amour, et la pensée dans la musique.

Jamais Beethoven n'a fait acte d'esthétique formelle en traitant un genre pour lui-même. Ses rythmes, d'une variété si étonnante, ne sont pas, comme autrefois, des moules fixés, transmis du dehors : ils sont inventés pour les besoins de l'expression. Tout vient du cœur et de la pensée. Beethoven compose « avec toute l'âme »; il pense, il sent, il imagine; et la parole suit. C'est pour ce motif qu'il n'est pas un maître de la fugue; car lorsqu'il l'emploie, il veut y mettre (comme dans le 14[e] quatuor, op. 131), une expression intense, et il est gêné. Il lui arrive même de commencer une fugue puis de l'abandonner (comme dans *le Christ sur le mont des Oliviers*). Il n'adopte guère, comme on avait fait pendant si longtemps, des danses de type traditionnel; mais il donne volontiers (comme dans la VII[e] symphonie) la forme *danse* à l'expression de sa joie. Il ne traite pas la mélodie comme un sujet autour duquel on met des formules de préparation, des remplissages, des agréments; en lui, tout est mélodie : il *chante* presque constamment, et son chant est un acte de foi. Quand il varie un thème, il fait presque toujours autre chose qu'altérer et diversifier une forme; chaque variation est une reprise de sentiment : l'émotion et la pensée s'y renouvellent sans rien perdre de leur spontanéité. Quand il fait de la musique descriptive, c'est encore le sentiment qui domine : il n'emploie jamais la citation pure et simple; il veut que sa symphonie pastorale soit « plus sentiment que peinture », et il n'est pas jusqu'au chant du coucou et du rossignol qui ne participe à ce langage de l'âme dont il pénètre

tout. Dans le manuscrit du *Kyrie* de sa messe solennelle, on trouve cette phrase : « Vom Herzen möge es wieder zum Herzen gehen! *Ceci vient du cœur et voudrait aller au cœur!* » Cette épigraphe pourrait convenir à tous les autres ouvrages du grand compositeur. *Innigkeit, Innerlichkeit!* (Intimité, intériorité) : ces mots, aimés de R. Schumann, s'appliquent bien à lui; son art vient des profondeurs de la nature humaine. Or, l'âme d'un artiste, faite d'humanité transposée et idéalisée, est infiniment plus riche en émotions de tout genre que celle de l'homme ordinaire. Beethoven est tour à tour mondain et galant, spirituel, coquet, tendre, épique et tragique, rêveur pénétré de mélancolie ou extasié dans des rêves sublimes. Recherchant presque partout les contrastes, il est à la fois le roi du scherzo enjoué et le maître incomparable de l'adagio religieux, transcendantal, où, très loin des choses terrestres, l'âme s'abandonne et chante, et avec une « divine longueur » d'inspiration, de passion recueillie, et d'intuition. Un artiste tel que lui n'exprime pas sa vie individuelle; il exprime celle d'une Humanité affranchie, prenant conscience d'elle-même dans une idée supérieure de sa propre nature.

Beethoven eut des admirateurs passionnés et connut aussi les pires injustices de la critique. Comme tous les génies créateurs, il étonna quelques-uns de ses contemporains, qui parfois le jugèrent mal. Ainsi, Weber trouvait que la IIIe symphonie (l'*héroïque*), d'une audace sauvage (*kühne und wilde Phantasie*), dépassait les limites du « bizarre »; Cherubini ne comprit pas *Fidelio*, auquel on reprochait une instrumentation trop savante... En France la Société des concerts, dirigée par Habeneck, ne pénétra dans son œuvre que peu à peu; une lente éducation des exécutants et du public fut nécessaire. La Symphonie avec chœurs fut longtemps regardée comme à peu près inexécutable avec des ressources de valeur moyenne. Aujourd'hui, les œuvres du maître, y compris la grande Messe, figurent sur tous les programmes de concert dans les deux mondes, les grands chefs d'orchestre dirigent par cœur les neuf symphonies, les sonates sont presque populaires, il n'est pas rare de trouver des sociétés de virtuoses qui exécutent intégrale-

ment la série des quatuors, et Beethoven, dont les chefs-d'œuvre n'ont pas vieilli, n'a pas un détracteur.

A de telles œuvres, toutes chargées de pensée profonde, R. Wagner a appliqué la théorie la plus grandiose qui ait été donnée de la musique : celle de Schopenhauer. On peut la reprendre en la réduisant aux propositions suivantes. 1° Le monde se révèle à nos sens par des apparences qui ne sont que la forme inférieure et illusoire de son existence; derrière elles, il y a la vraie réalité qui les soutient et les domine : c'est ce que les philosophes ont tour à tour appelé les Idées (Platon), la Substance (Spinoza), le Noumène (Kant), la Volonté (Schopenhauer), ou encore ce que les savants appellent les Lois. 2° Les arts plastiques, arts d'imitation obligés de parler à nos sens, ne nous élèvent au sentiment de cette vraie réalité que par exception, et lentement, comme *conséquence* des émotions qu'ils produisent en nous. Le musicien au contraire ne s'arrête pas au monde des apparences; n'ayant rien à faire avec lui, il saisit directement, par une intuition sûre, les Idées, les Principes, la vraie et éternelle Réalité; il n'a même pas besoin de « dialectique » et de « concepts » pour réaliser et formuler une telle conquête. Le langage des sons lui suffit; et ce langage est beaucoup plus clair sans paroles qu'avec paroles. 3° Comme les lois de l'univers sont incluses dans l'esprit humain; comme la Volonté qui est dans l'âme humaine est identique à la volonté qui anime et soutient la nature, il résulte de cette communion *sans intermédiaires* du musicien et du monde suprasensible, un état d'exaltation et d'extase qu'on ne saurait décrire par des mots et qu'on peut connaître seulement en l'éprouvant, mais sans pouvoir se rendre compte à soi-même de ce qu'on éprouve, parce qu'ici la raison discursive et analytique n'a plus aucun rôle : « Prise en soi et pour soi, la musique appartient à la catégorie du sublime; car sitôt qu'elle nous envahit, elle provoque l'extase suprême de la conscience de l'Infini... La musique dégage l'intellect des liens extérieurs des choses qui sont hors de nous, et nous fait regarder dans l'être intérieur des choses. » (R. Wagner.) En somme, au lieu d'aller de la forme aux Idées, comme les autres artistes, le compositeur suit un processus inverse.

Voyant privilégié, il saisit d'abord les Idées pures, puis les projette dans des formes originales et troublantes, nous révélant ainsi un monde « dont le plus grand chef-d'œuvre de Raphaël ne peut nous donner le pressentiment » (*id.*). Voilà ce qu'a fait Beethoven. Il fut semblable à un « véritable possédé »; il exprime la vérité la plus haute dans une langue que sa raison ne comprend pas. Sa mission fut d'élever et d'affranchir un art qui, avant lui, avait été rabaissé à une simple fonction d'agrément. C'est le génie même de la Musique!

Cette admirable théorie est une chimère. Si elle était exacte, elle aboutirait à confondre l'œuvre de l'artiste avec celle du savant; elle la condamnerait même à l'uniformité et la frapperait d'immobilité, car les lois du monde ne changent pas, et si les grands compositeurs en ont l'intuition, ils devraient tous les exprimer en un même langage...

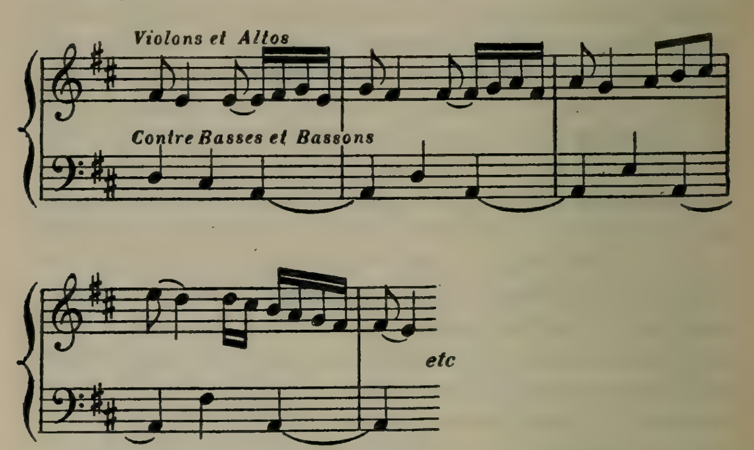
Si l'on admet, comme nous l'avons fait dans un autre chapitre, que le musicien de génie revient à l'état de nature qui est, pour l'âme, pour le sentiment et la raison, « état de neuf » en même temps qu'état d'exaltation lyrique, il est exact de dire que, grâce à ce dépouillement de son humanité vulgaire, le compositeur est tout près des lois qui régissent cette même Nature où il se replonge, et sent directement leur action sur sa pensée. L'esthétique proposée plus haut, quand nous avons eu à caractériser l'œuvre de Franz Schubert, serait ainsi un acheminement vers celle qu'adopte sans hésitation R. Wagner en parlant de Beethoven. Mais si l'on veut aller plus loin et préciser, que de difficultés inextricables! Il faudrait expliquer comment la vérité universelle peut se révéler sous la forme d'une mélodie; comment l'œil intérieur qui, pour la saisir, regarde dans l'âme et non hors de l'âme, se transforme — selon les propres expressions de Wagner — en « organe d'audition »; comment une certaine *beauté de forme* peut sortir de ce mystérieux commerce du génie avec les immatériels et éternels Principes; et comment une intuition directe peut se concilier avec ce travail de corrections patientes et même de tâtonnements qu'attestent les cahiers d'esquisses de Beethoven. Le secret du Beau ne se laisse pas pénétrer aussi aisément, à l'aide d'une doctrine philosophique, d'ail-

leurs fort belle. Beethoven fait, en réalité, une œuvre de sentiment et de haute imagination. Il crée de véritables mondes qui sont, si l'on veut, des *possibles*; et comme ces mondes sont parfaitement organisés, d'après des lois qui, tout en étant les lois spécifiques et techniques de l'art musical, satisfont la raison, le cœur, toute l'âme, il nous donne l'illusion d'avoir pénétré tous les mystères de l'univers et de nous en livrer, inconsciemment, les formules. Bornons-nous à dire, sans préciser aucune doctrine, que nul n'a atteint plus haut que lui dans ces régions du sentiment et de la pensée créatrice. Qui peut fixer les bornes de la fantaisie, du rêve, de la pensée?... Dans ce royaume illimité, Beethoven s'installe et se meut avec une aisance inlassable. Il lui arrive, dans la première partie d'un adagio, de nous donner la sensation d'un infini étoilé qui se découvre à l'esprit; puis, sur une modulation très simple, un autre monde, un autre infini semble apparaître; et c'est comme une ascension lente, sans fin, en plein ciel; comme nous sommes loin des réalités dont se compose la biographie de l'homme!... où nous conduit-il?...

Andromède étincelle, Orion resplendit;
L'essaim prodigieux des Pléiades grandit,
Sirius ouvre son cratère;
Arcturus, oiseau d'or, scintille dans son nid.
.... Il voit, comme en face de lui,
Là-haut Aldebaran par Céphée ébloui,
Persée, escarboucle des cimes,
Le chariot polaire aux flamboyants essieux,
Et plus loin, ô lueur lactée, ô sombres cieux,
La fourmilière des abîmes!

Encore faudrait-il supposer, — pour trouver quelque vague équivalent verbal à des beautés musicales — que ces images sidérales, refuge de notre impuissance critique, sont enveloppées de tendresse, commes les astres réels sont enveloppés d'azur : tendresse recueillie, sereine, résultant de ce que l'Esprit se sent fait pour l'amour et la certitude, qu'il concentre dans son unité tout ce qui est, et qu'au chant qui est en nous, semble répondre un chant qui est hors de nous : d'où cet apaisement universel, celui dont parle Pindare lorsqu'il dit que sous l'influence de la mélodie et du rythme,

l'aigle même s'endort sur le sceptre de Zeus, baigné dans un nuage d'harmonie :




S'il y a une musique des sphères, les violons et les altos semblent ici nous la faire entendre, tandis que les basses, comme un balancier mystérieux, marquent le rythme du Temps, dans l'infini...

*
* *

Nous terminons en nous arrêtant au point de vue le plus élevé qu'on puisse choisir dans l'histoire de la musique. De cette cime, il nous sera permis de jeter un regard sur le chemin parcouru. Un historien n'est pas obligé de mettre un clair enchaînement logique entre toutes les parties du sujet qu'il traite et où les innombrables causes qui déterminent le mouvement de la civilisation introduisent une complexité inextricable. Il semble même qu'une tentative de ce genre ait quelque chose de très artificiel et réponde moins à la réalité des choses qu'à un besoin de notre esprit. La théorie de R. Wagner que nous avons résumée plus haut nous permet cependant d'oser cela. Le lien qui rattache l'un à l'autre tous les faits, depuis les plus lointaines origines jusqu'à l'époque moderne, ne nous paraît point difficile à saisir.

Ce que nous avons observé dans la période préhistorique,

d'après les monuments les plus reculés ou les plus naïfs de la civilisation primitive, c'est l'existence du chant *magique*, auquel sont attribuées les vertus les plus extraordinaires; avant l'invention des arts et des sciences tels que nous les comprenons, avant l'invention de l'écriture elle-même, les hommes ont cru qu'à l'aide de certains chants ils pouvaient se rendre maîtres de toutes les passions, maîtres des Esprits, maîtres de la vie et de la mort, maîtres de la nature entière. A l'aide du chant magique, ils croyaient pouvoir réaliser tous les miracles!

Ce que nous observons, au moment où paraît Beethoven et où nous sommes sur un des sommets de la civilisation moderne, après des milliers de siècles de travail et de progrès, c'est l'existence d'une musique qui, d'après l'opinion longuement motivée de R. Wagner (conforme à celle des plus grands métaphysiciens allemands), est « une intuition des lois du monde »; elle exprime, selon la formule de Schopenhauer, ce qui est supérieur et antérieur à toute réalité sensible, *Universalia ante rem*.

Or ces deux conceptions de la musique : celle des sauvages primitifs, et celle des esthéticiens allemands commentateurs de Beethoven, *sont identiques l'une à l'autre*; et leur identité explique toute la série des faits qui relie ces deux extrêmes.

Si les primitifs croyaient au pouvoir magique du chant, c'est qu'ils avaient ce sentiment obscur et inconscient que la musique peut atteindre à une réalité invisible et mettre l'homme en possession directe des Principes qui gouvernent tout. Les philosophes allemands, lorsqu'ils ont fait de l'esthétique musicale et voulu expliquer Beethoven, n'ont pas fait autre chose que reprendre cette idée et l'ériger en système dogmatique. Beethoven lui-même disait : « la musique va plus loin que la théologie et la philosophie ». Entendez maintenant les métaphysiciens : « la musique donne à l'auditeur une impression analogue à celle qu'il éprouverait en assistant à la création du monde par Dieu » (NIETZSCHE). « Le monde n'est qu'une musique réalisée. — De ce que la musique est au cœur des choses et vit de leur essence, il résulte qu'elle a prise sur tous les objets, quels qu'ils soient. » (SCHOPENHAUER.) « La puissance du compo-

siteur n'est autre chose que celle du magicien. » (R. Wagner.) Une anthologie de textes analogues empruntés aux penseurs modernes formerait un volume.

Le chant magique étant posé comme forme initiale de l'art, tout le reste s'explique, s'ordonne de la façon la plus claire, et se ramène à deux faits principaux : 1° des pratiques de la magie, le chant passe dans celles des religions organiques (cultes antiques, culte chrétien du Moyen Age, de la Renaissance et de la période moderne); 2° de la religion, suivant le mouvement général qui, peu à peu, émancipe l'esprit humain, il passe dans la vie profane, soit pour être un art d'agrément, soit, avec Beethoven, pour se plonger dans un naturalisme affranchi des dogmes. Au cours de cette évolution, bien entendu, il y a un incessant travail technique, purement formel, dont le but est de perfectionner, de varier les ressources du chant, de les étendre à l'usage des instruments et d'en trouver les règles pour l'usage pratique. Ces trois faits représentent le schéma d'une évolution qui s'est répétée dans les temps anciens comme dans les temps modernes, et où se résume toute l'histoire de la musique.

Nous ne voulons point dépasser le domaine déjà si vaste que nous avons eu à parcourir. Et cependant, une conclusion plus générale encore s'impose à notre esprit, quand nous nous demandons pourquoi la musique a tenu une si grande place dans l'histoire de la civilisation. L'idée du pur agrément ne suffit pas à l'expliquer, car pendant un très grand nombre de siècles, elle a été tout autre chose qu'un art d'agrément. D'autre part, la théorie de R. Wagner et de Schopenhauer nous paraît aussi ambitieuse et inacceptable, comme expression de la *vérité*, que la croyance des primitifs au pouvoir souverain des incantations. Pour trouver une réponse à la question posée, nous répéterions volontiers ce que nous avons inscrit sur le titre de notre premier volume : *l'homme est avant tout un être de foi, d'imagination et de sentiment.*

## Bibliographie.

WEGELER et RIES : *Biographische Notizen über L. v. Beethoven* (réédité par KALISCHER, 1908). — SCHINDLER : *Biographie L. v. B* (réédité et remanié par KALISCHER, 1909). — A.-W. THAYER : *Ludwig van Beethoven's Leben*, publié par H. DEITERS et H. RIEMANN, 5 vol., 1866-1908 (Biographie de B. jusqu'en 1817). — L. NOHL : *Beethovens Leben*, 4 vol., Vienne et Leipzig, 1864-1877. — W.-J. VON WASILEWSKI : *Ludwig van Beethoven*, 2 vol., Berlin, 1888. — JEAN DE LA LAURENCIE : *Le dernier logement de Beethoven*, Paris, Bureau d'éd. de la *Schola Cantorum*. — G. NOTTEBOHM : *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke v. Lud. V. B.*, Leipzig, Br. et H., 1868. — VINCENT D'INDY : *Beethoven* (collection des Musiciens célèbres, Laurens).

A. CHR. KALISCHER : *Beethovens Sämtliche Briefe*, 6 vol., 1906-8; 2e éd. remaniée et complétée par TH. VON FRIMMEL, Leipzig, Schuster et Lœffler, 1910. — JEAN CHANTAVOINE : *Correspondance* (choisie) *de Beethoven*, Paris, 1904, et *Beethoven* (7e édit.). — H. DE CURZON : *Les Lieder et airs détachés de Beethoven*, Paris, 1906, Fishbacher.

W. NAGEL : *Beethoven und seine Klaviersonaten*, 2 vol., Langensalza, 1903-5. — A. B. MARX : *Einleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, 4e éd. revue par HÖVKER. — E. G. ELTERLEIN : *Beethovens Klaviersonaten*, 5e éd., 1884. — REINECKE : *Die Beethovenschen Klaviersonaten*, 1899 (3e éd., 1905).

HELM : *Beethoven's Streichquartette*, Leipzig, 1910.

GROVE : *Beethoven and his nine Symphonies*, Londres, Novello, 1896. — DORSAN VAN REYSSCHOOT, professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Gand : *Analyse thématique, rythmique et métrique des symphonies de Beethoven* (texte complet de chaque symphonie, format de poche, à l'usage des auditeurs de concerts, avec préface de J. Combarieu, Bruxelles, Br. et H.). — J.-G. PROD'HOMME : *Les symphonies de Beethoven*, Paris, 1906, Delagr. — R. STERNFELD : *Zur Einführung in L. v. B'S Missa Solemnis* (Berlin, *Harmonia*).

PAUL BEKKER : *Beethoven*, 1 vol., Berlin, Schuster et Loeffler, 1911, 2e éd. 1913.

# TABLE DES MATIÈRES

## TOME PREMIER

## DES ORIGINES A LA FIN DU XVIe SIÈCLE

## III. — LE LYRISME RELIGIEUX ET PROFANE DU MOYEN AGE. LA CONQUÊTE DU CONTREPOINT



## IV. — LA RENAISSANCE



---

## TOME SECOND

# DU XVII^e SIÈCLE A LA MORT DE BEETHOVEN (1827)

## V. — SECONDE PÉRIODE DE LA RENAISSANCE

## VI. — LES TEMPS MODERNES



---

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 12-13.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS.

*L'accueil fait par le public à l'ouvrage de M. J. COMBARIEU nous a décidés à publier ultérieurement un* **troisième volume** *qui conduira* l'Histoire de la Musique *jusqu'à* nos jours.

*L'*Index *annoncé se trouve naturellement rejeté à la fin de ce troisième volume.*

P. N° 9.999.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20608 4052

